

PIOTR MAJEWSKI
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-9341-3848](https://orcid.org/0000-0001-9341-3848)
UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

TEATR... OGROMNY. WIZJE I (NIEDOSZŁA) REALIZACJA TEATRU DRAMATYCZNEGO W LUBLINIE JAKO *EXEMPLUM* NOWOCZESNEJ ARCHITEKTURY TEATRALNEJ

Słowa kluczowe: architektura teatralna, architektura Europy Środkowo-Wschodniej, modernizm, sztuka w okresie PRL-u, Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, konkurs na budowę Teatru Dramatycznego w Lublinie, Centrum Spotkania Kultur w Lublinie

Keywords: theatre architecture, architecture of Central and Eastern Europe, modernism, art in the period of the People's Republic of Poland, Juliusz Osterwa Theatre in Lublin, competition for the construction of the Dramatic Theatre in Lublin, Centre for the Meeting of Cultures in Lublin

Abstrakt: Artykuł przybliża dzieje konkursu i projektowania gmachu przeznaczonego pierwotnie dla Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie (obecnie siedziby m.in. Centrum Spotkania Kultur). Omówiono zarówno koncepcje lokalizacji budowli oraz uwarunkowania urbanistyczne, jak i różne projekty koncepcyjne teatru, nagrodzone i wyróżnione w konkursie architektonicznym z przełomu lat 50. i 60. XX w. W dalszej części artykułu została opisana – pionierska w wymiarze ogólnopolskim – koncepcja sceny eksperymentalnej, zaproponowana przez Kazimierza Brauna na początku lat 70. XX w. Tłem dla rekonstrukcji historii projektowania i budowy gmachu są przemiany w stylistyce i aranżacji światowej architektury teatralnej ze szczególnym uwzględnieniem specyfiki Europy Środkowo-Wschodniej.

Abstract: The article presents the history of the competition and design of the building originally intended for the Juliusz Osterwa Theatre in Lublin (currently the Centre for the Meeting of Cultures). Both the concepts of the location of the building and urban conditions were discussed, as well as various conceptual designs of the theatre, awarded and distinguished in an architectural competition at the turn of the 1950s and 1960s. In the further part of the article, the concept of the experimental scene, proposed by Kazimierz Braun in the early 1970s, is discussed. The background for the reconstruction of the history of the design and construction of the building are changes in the style and arrangement of the modern theatre architecture, with particular emphasis on Central and Eastern Europe.

I

Upaństwowienie Teatru Miejskiego w Lublinie w 1949 r. rozpoczęło nowy rozdział w historii jego działalności pod zmienioną nazwą – jako Państwowy Teatr im. Juliusza Osterwy. Okres ten charakteryzował się – widocznymi bardziej niż dotychczas – związkami życia teatralnego z polityką kulturalną państwa, subwencyjnym finansowaniem jego funkcjonowania z budżetu centralnego, zależnością wobec decyzji zapadających w gabinetach politycznych decydentów, w końcu – w znacznym stopniu odgórnie sterowanymi planami wybudowania nowej siedziby teatru.

Wzniesienie nowego przybytku Melpomeny w Lublinie stało się ambicją władz regionalnych jeszcze w latach 50. XX w. w związku z ogólnym i wszechstronnym rozwojem miasta i realizacją kolejnych inwestycji infrastrukturalnych: mieszkaniowych, komunikacyjnych, edukacyjnych i sportowych. Plany modernizacji i rozbudowy istniejącej sceny, a potem wzniesienia nowego gmachu teatru traktowano jako najważniejszy projekt w obszarze infrastruktury kulturalnej miasta, który zarazem miał przynieść rozwiązanie problemów lokalowych innych instytucji kultury w mieście – filharmonii i teatru muzycznego. Plany te krystalizowały się i nabierały realnego kształtu za czasów, gdy teatr prowadzili kolejni dyrektorzy: Maksymilian Chmielarczyk (1947–1952), Jerzy Ukleja (1952–1954), Wiktor Biegański (1954–1955), Zdzisław Lorenowicz (1955–1958), Jerzy Torończyk (1958–1971), w końcu Kazimierz Braun (1971–1974). Na przełomie lat 50. i 60. XX w., za kadencji Torończyka, rozpisano ogólnopolski konkurs architektoniczny, a na początku kolejnej dekady – po burzliwym i pełnym zwrotów doprecyzowaniu docelowej koncepcji gmachu teatru – ruszyła budowa. W zaplanowanym kształcie nigdy jej jednak nie ukończono. Jedyną inwestycją w miejską infrastrukturę kulturalną w czasach PRL-u w Lublinie – znacznie skromniejszą i ułożoną poza głównym traktem komunikacyjnym miasta – pozostało kino „Kosmos”, wybudowane na przełomie lat 50. i 60. XX w. na skraju Parku Saskiego w dzielnicy Wieniawa, nieopodal obiektów Wojskowego Klubu Sportowego „Lublinianka”¹. Nowa siedziba teatru okazała się niespełnionym marzeniem kolejnych przedstawicieli lokalnych władz, o czym świadczy szczere wyznanie Wiesława Skrzydło, I sekretarza Komitetu Wojewódzkiego PZPR, z połowy lat 80., kiedy wciąż myślano o zakończeniu inwestycji: „ten nowy teatr jest moim wyrzutem sumienia. Gorszego miejsca na gabinet pierwszego sekretarza Komitetu Wojewódzkiego nie można było sobie wyobrazić. Mury tego gmachu widzę z okna gabinetu. Patrząc na to, co się dzieje, co się działo, muszę powiedzieć, że człowieka wstrząsa. Osiem... dziesięć lat ciągnie się ta inwestycja i proszę popatrzeć – bryła teatru nie jest zamknięta”².

Inwestycję, ułożoną dokładnie naprzeciwko dawnej siedziby KW PZPR (obecnie Uniwersytet Medyczny) na rozległej i częściowo zabudowanej działce, objętej ulicami Nowotki (później Radziszewskiego), Grottgera i Skłodowskiej, pierwotnie chciano ukończyć w 1984 r. – na 40-lecie PRL-u. Tymczasem stopień zaawansowania budowy w roku planowanej finalizacji przedsięwzięcia szacowano na zaledwie 35 proc. Kolejne próby przyspieszenia prac, w tym gwałtowne doposażanie niedokończonych wnętrz i zlecenie dekoracji wewnętrznej i zewnętrznej, nie przyniosły rezultatu. Dziesięć lat później oddano do użytkowania jedynie południową część budynku. 17 grudnia 1994 r. w częściowo wykończonej sali koncertowej, położonej od strony ul. Marii Curie-Skłodowskiej, rozbrzmiał uroczysty koncert przygotowany z okazji 50-lecia Filharmonii Lubelskiej im. Henryka Wieniawskiego, który zarazem zainaugurował nową siedzibę instytucji. W 2000 r. otwarto wnętrza Teatru Muzycznego, którego scenę umieszczono pod filharmonią, w przestrzeni planowanego wcześniej studia do telewizyjnych nagrań spektakli. Problemem pozostawała jednak główna, północna część budowli, która do niedawna kłuła w oczy partyjnych dygnitarzy, a po transformacji ustrojowej wciąż pozostawała nierozwiązanym i kłopotliwym reliktem minionej epoki. Dopiero w 2008 r. rozpisano nowy konkurs architektoniczny na dokończenie budowy tej zasadniczej części gmachu, w której znajdowała się wielka sala widowiskowa na blisko tysiąc miejsc, pierwotnie przeznaczona dla teatru. W 2012 r. rozpoczęto inwestycję według zwycięskiej koncepcji opracowanej przez Biuro Architektoniczne Bolesława Stelmacha³. Zakończenie budowy nastąpiło trzy lata później i wreszcie – po ponad

¹ Zaprojektowany przez Jerzego Dutkiewicza i Jacka Korzeniowskiego w stylu późnomodernistycznego funkcjonalizmu obiekt rozebrano w 2012 r.

² Al.L. Gzella, *Teatrowi temu należy się szacunek. Rozmowa z prof. dr. hab. Wiesławem Skrzydłą, I sekretarzem KW PZPR w Lublinie*, [w:] *Jego siła nas urzekła... Szkice i wspomnienia z dziejów lubelskiego teatru*, red. idem, Lublin 1985, s. 471.

³ Zob. B. Stelmach, *Teatr w budowie. Dziennik podróży. 1972–2016*, Lublin 2016. W wersji popularyzatorskiej pełną historię budowy gmachu przybliży wystawa stała pt. *W stronę spotkania kultur. Od Teatru Dramatycznego do Centrum Spotkania Kultur*, otwarta w CSK w kwietniu 2022 r. (kuratorzy: Piotr Majewski i Marcin Pastwa) oraz katalog tej wystawy o tym samym tytule.



1. Działka u zbiegu ul. Grottgera i Nowotki przeznaczona pod budowę Teatru Dramatycznego w Lublinie, widok od strony wschodniej, lata 50. XX w., fot. Muzeum Historii Miasta Lublina



2. Budowa Teatru Dramatycznego w Lublinie, lata 80. XX w., fot. dzięki uprzejmości Ośrodka Brama Grodzka – Teatr NN i Kuriera Polska Press

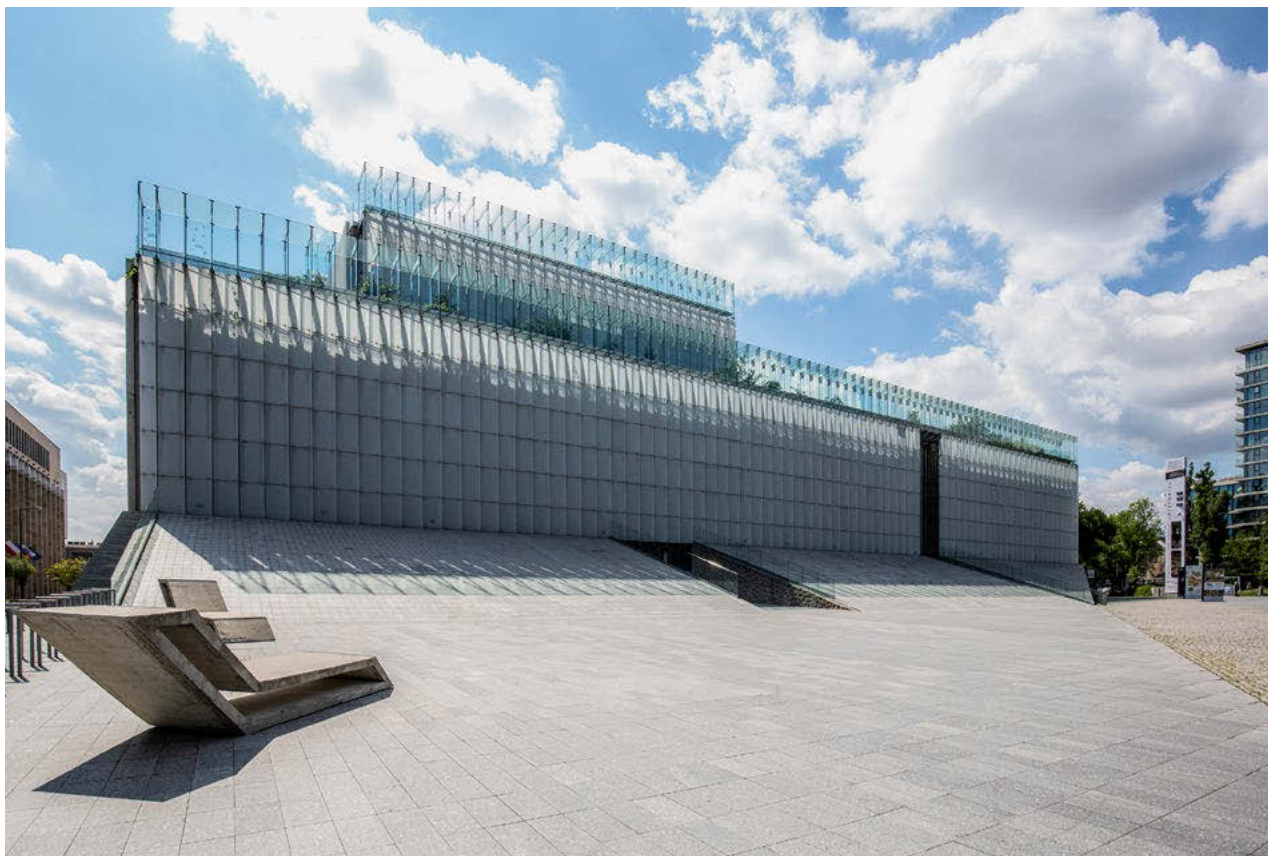


3. Elewacja południowa gmachu, fasada Filharmonii Lubelskiej (proj. S. Fijałkowski), lata 90. XX w.,
fot. A. Rożek, Archiwum Filharmonii im. Henryka Wieniawskiego w Lublinie

półwieczu od ogłoszenia pierwszego konkursu architektonicznego – działalność rozpoczęła w tym miejscu nowa instytucja – Centrum Spotkania Kultur. Paradoksalnie w międzyczasie zrezygnowano z umieszczenia w przebudowywanym gmachu Teatru im. Juliusza Osterwy, który ostatecznie pozostał w swojej pierwotnej siedzibie, wzniesionej według projektu Karola Kozłowskiego jeszcze w 1886 r. przy ul. Namiestnikowskiej (obecnie Narutowicza).

Zawiła historia planowania i budowy nowego (a w końcu niedoszłego) gmachu Teatru Dramatycznego w Lublinie pozostaje świadectwem perturbacji z inwestycjami kulturalnymi w czasach PRL-u, przerastającymi możliwości realizacyjne ambicji władz partyjnych, oraz niewydolności systemu gospodarki planowej, która spychała na margines regionalne potrzeby infrastrukturalne pod naporem rosnących kosztów inwestycji centralnych. Pomimo końcowego rezultatu budowy o znacznie zmienionym kształcie wobec planów i projektów pierwotnych, historia ta jest też zapisem przemian stylistycznych nowoczesnej architektury, nie tylko w wymiarze regionalnym czy ogólnopolskim, ale także w perspektywie Europy Środkowo-Wschodniej⁴. Przykład ten – ujęty w przebiegu współzawodnictwa konkursowego, a także analizowany w kontekście przekształceń szkiców koncepcyjnych w projekt wykonawczy – skupia w sobie zarówno dylematy nowoczesnie rozumianej architektury teatralnej, jak i przejawy dążenia do ukształtowania poprzez nowoczesną architekturę eksperymentalnej przestrzeni teatralnej, rozumianej jako nowego typu pole teatralnej gry, a w ślad za tym zmodyfikowanej relacji widza i aktora, która – trzeba to mocno podkreślić – na pewnym etapie w planach lubelskich przybrała postać pionierską w skali całego kraju. O ile ten drugi aspekt planowania nowej siedziby Teatru Dramatycznego – nowy typ przestrzeni teatralnej – pozostał jedynie projektem koncepcyjnym i jako taki wymaga gruntownej rekonstrukcji na podstawie świadectw archiwalnych i autorskich autokomentarzy, o tyle pierwotny kształt architektoniczny gmachu teatralnego nie zatracił zupełnie swojego miejsca w zmodyfikowanej przebudową strukturze gmachu Centrum Spotkania Kultur. Dzięki zamierzonej grze architekta

⁴ Zob. *Beyond Everydayness Theatre Architecture in Central Europe*, red. I. Kovačević, Prague 2010.



4. Fasada Centrum Spotkania Kultur w Lublinie (proj. B. Stelmach), stan obecny, fot. D. Bielak, dzięki uprzejmości CSK

z reliktnymi dawniej budowy, pozostałościami jej struktur konstrukcyjnych, materiałami, elementami nośnymi, a nawet ciągami komunikacyjnymi i w pewnym stopniu kształtem bryły, obecnie istniejący gmach Centrum Spotkania Kultur oddaje – niejako fantomowo – pierwotny wygląd planowanej budowli. Uwzględnienie historii budynku tworzy zaś dodatkową warstwę w jego postrzeganiu i doświadczaniu, zwłaszcza na poziomie percepcji refleksyjnej, gdy z obiektu o określonej estetyce i funkcjach użytkowych przeistacza się on w nośnik swojej własnej przeszłości, przyjmując postać wyobrażonego pomnika historii i zabytku powiązanego z elementami współczesnej formy architektonicznej.

II

Architektura teatralna w epoce nowoczesności zmieniała się kilkakrotnie i radykalnie. Pierwsza rewolucja dokonała się na przełomie XIX i XX w. wraz z powszechnym odejściem od dziewiętnastowiecznych stylów historycznych. Była to zmiana tym bardziej rewolucyjna, że wieńczyła złotą erę budownictwa teatralnego i operowego w Europie, manifestującego, jak pisze Orlando Figes, „przepych, splendor i widowiskowość” teatru jako jednego z kluczowych czynników określających promieniowanie kultury kosmopolitycznej⁵. Jako gmach użyteczności publicznej teatr nie tylko stanowił zaplecze dla działalności artystycznej i był miejscem spotkań publiczności z dziełem scenicznym, inscenizacją, scenografią i grą aktorską, ale także był jedną z najważniejszych miejskich inwestycji i reprezentacyjnym symbolem rozwoju kulturalnego miasta. Świadczył o aspiracjach, zamożności i wartościach jego mieszkańców, przybierał postać charakterystyczną i rozpoznawalną, urastał do rangi emblematu miasta, regionu, a nawet kraju.

Unowocześnienia architektury teatralnej w XX w. dotyczyły zarówno kształtu architektonicznego gmachu teatralnego, jak i przestrzeni teatralnej, rozumianej jako teren gry i teren obserwacji podczas

⁵ O. Figes, *Europejczycy. Początki kosmopolitycznej kultury*, tłum. Ł. Błaszczuk, P. Sajewicz, Warszawa 2021, s. 113.

spektaklu⁶. Całkowicie zmieniała się konstrukcja teatru, sposób artykulacji zewnętrznych elewacji budynku, a w szczególności fasady z głównym wejściem, w końcu – jego wnętrze, wystrój i wyposażenie. Zmiany przestrzeni teatralnej przyniosły nowe rozwiązania aranżacji sceny i widowni, mocno wpływając na proces komunikacji pomiędzy aktorem a widzem.

Grunt pod te przemiany szczególnie intensywnie był przygotowywany w czasach dwudziestolecia międzywojennego, kiedy to o architekturze teatralnej myślano w kategoriach awangardowych, zgodnie z postulatami funkcjonalizmu. W tamtym okresie najodważniejsze koncepcje architektury teatralnej pozostały jednak projektami niezrealizowanymi i wizjonerskimi, ale zarazem otworzyły oczy na nowe możliwości kreowania kształtu gmachu teatralnego oraz przestrzeni teatralnej poprzez nowatorskie podejście do konstrukcji architektonicznej i wykorzystania technologii. Wizje te współgrały zresztą z różnymi tendencjami reformatorskimi na gruncie samej sztuki teatralnej. Mówiąc w kategoriach Kanta, architektura podążała wówczas za wewnętrznymi przemianami teatru, będąc zewnętrznym wyrazem idei reformatorskich. Zwykle odwołaniem dla tego nurtu był teatr Meyerholda, w którym na różne sposoby przełamywano podział na scenę i widownię⁷. Dynamiczne i zmienne kształtowanie przestrzeni teatralnej stało u podstaw koncepcji teatru totalnego w kręgu Bauhausu. Jaskrawy i dobrze znany przykład współpracy reformatora i reżysera teatralnego Erwina Piscatora i twórcy szkoły Bauhaus Waltera Gropiusa pokazał, że nowe propozycje architektoniczne krok w krok podążały za eksperymentalnymi formami gry aktorskiej⁸.

W Polsce tendencje reformatorskie o umiarkowanym charakterze ucieleśniły dwie inwestycje architektoniczno-teatralne w Warszawie. W 1913 r. działalność zainaugurował Teatr Polski, wzniesiony według projektu Czesława Przybylskiego. Niezwykle spójny stylistycznie gmach teatru szybko stał się ozdobą kulturalnej Warszawy, wcielając najlepsze cechy wczesnomodernistycznego klasycyzmu, powiązanego z elementami neoempirowymi o proveniencji francuskiej⁹. Z kolei w 1928 r. na Powiślu działalność rozpoczął Teatr Ateneum. Zaprojektowany przez Romualda Millera gmach (oceniany już z perspektywy czasu) jawi się jako „najwybitniejszy obiekt kubizującego stylu *art déco* w Polsce”¹⁰. Natomiast koncepcje eksperymentalne najpełniej rozwinęli Andrzej Pronaszko i Szymon Syrkus w propozycji Teatru Symultanicznego. Ten przykład jest zresztą szczególnie interesujący z uwagi na nowatorskie rozwiązania relacji pomiędzy widownią a sceną, które okazały się też istotne dla jednej z propozycji lubelskich z początku lat 70. XX w. Polscy projektanci podążali drogą wyznaczoną przez radykalne i zrywające z tradycją propozycje architektury funkcjonalnej, wypracowywane przez architektów Bauhausu i przez niektórych innych przedstawicieli stylu międzynarodowego. Myśląc o przestrzeni teatralnej, podjęli postulaty Meyerholda i Gropiusa. Bryła Teatru Symultanicznego przybrała postać geometryczną, uproszczoną, pozbawioną jakichkolwiek zbędnych elementów dekoracyjnych. Podstawowym budulcem był beton, który w połączeniu ze stalą i szkłem modelował strukturę nośną budowli oraz płaszczyzny poszczególnych elewacji. W konsekwencji powstała schodkowo spiętrzona bryła o narastającym ciężarze prostopadłościanów, nieznacznie urozmaiconych artykulacją narożnikowych, pionowych lizen i poziomych wgłębień, rytmicznie dzielących szerokie płaszczyzny zewnętrznych elewacji. W zakresie organizacji przestrzeni teatralnej projektanci zrezygnowali z klasycznej sceny pudełkowej, zaproponowali zaś wspólną przestrzeń widza i aktora, kształtowaną w sposób zmienny, w zależności od potrzeb danego spektaklu, za sprawą dwóch koncentrycznych i ruchomych pierścieni, przemieszczających się we wnętrzu teatru, wokół centralnie umieszczonej widowni. Ponadto teatr został naszpikowany różnymi nowinkami technologicznymi, dotyczącymi akustyki, oświetlenia i scenografii. Radykalizm propozycji duetu Syrkus–Pronaszko polegał więc na zerwaniu z modelem przestrzeni teatralnej opartej na linearnym układzie widowni i – wyodrębnionej za pomocą portalu – sceny, na rzecz przestrzeni kształtowanej w sposób zmienny i dynamiczny.

Bezpośrednio po II wojnie światowej w Polsce skupiono uwagę na odbudowie teatrów z gruzów, a symbolem tego procesu była trwająca do 1965 r. odbudowa i rozbudowa Teatru Wielkiego według projektu Bohdana Pniewskiego, która w znacznym stopniu przywróciła klasycystyczną formę i dekorację budynku. W pierwszej połowie lat 50. XX w. w Polsce architektura użyteczności publicznej była wznoszona w stylu historyzującego

⁶ K. Braun, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982, s. 11.

⁷ Przykład Meyerholda przywoływał Jerzy Kobzakowski w artykule *Zmierzch czy odrodzenie teatru opery?*, „Architektura”, 1961, 5, s. 204.

⁸ I. Kozina, *Konstruktywistyczny teatr w Bauhausie jako dzieło totalne*, „Powidoki”, 2019, 2, s. 166–169.

⁹ M. Leśniakowska, *Architektura teatralna w Polsce w XX wieku*, [w:] *Architektura teatralna w Polsce*, red. D. Buchwald, M. Jarzyna, P. Morawski, Warszawa 2011, s. 150.

¹⁰ *Ibidem*, s. 154.

realizmu socjalistycznego. W tym właśnie stylu Romuald Gutt i Halina Skibniewska zaprojektowali (niezrealizowany) gmach Teatru Domu Wojska Polskiego, który miał wieńczyć Oś Saską w Warszawie¹¹. Już pod zmienioną nazwą – jako Teatr Dramatyczny – został on ostatecznie ulokowany w lewym skrzydle Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. Przestrzeń tego teatru uzyskała klasyczną osiową postać podkowy z pudełkową sceną w typie włoskim i dwupiętrową widownią. Dopiero odejście od realizmu socjalistycznego na fali przemian politycznych w 1956 r. doprowadziło do zwrotu ku zdobyczom nowoczesności, funkcjonalizmowi i kontynuacjom stylu międzynarodowego. Niektóre wcześniej zatwierdzone do realizacji obiekty przeprojektowywano nawet w celu ich unowocześnienia¹². Jednocześnie krajowi architekci wszystkimi dostępnymi sposobami „nadrabiali zaległości” i zapoznawali się z problemami i osiągnięciami architektury światowej. Na przykład pod koniec 1956 r. na łamach „Architektury” Bohdan Garliński obszernie pisał o współczesnej architekturze francuskiej. Na podstawie analizy architektury mieszkaniowej i użytecznej (w tym kulturalnej i sakralnej) zaprezentował dokonania francuskie jako szkołę wysuwającą się na światową czołówkę, śmiałą w przezwyciężaniu rutyny, podejmującą ryzyko i wytyczającą nowe kierunki, co ilustrowała między innymi zrealizowana przez Le Corbusiera w latach 1950–1955 Kaplica Notre Dame du Haut w Ronchamp¹³. W okresie odwilży dość szybko w kraju nawiązano do rozwiązań modernistycznych, w czym pomogła pozycja Jerzego Sołtana czy Oskara Hansena, reprezentujących bliski Le Corbusierowi styl późnego modernizmu¹⁴. W tamtym czasie kładziono nacisk na budownictwo mieszkaniowe, przemysłowe i sportowe, jednak w późnomodernistycznym stylu zaczęły powstawać również pierwsze budowle użyteczności publicznej służące celom kulturalnym.

W 1956 r. Lech Kadłubowski opracował projekt Teatru Wybrzeże w Gdańsku, który reprezentował charakterystyczną dla przełomu lat 50. i 60. XX w. na świecie późnomodernistyczną stylistykę, opartą na spiętrzonych kubicznych bryłach, szerokich przeszklonych elewacjach i zrytmizowanych układach okien oraz wykorzystaniu płyt licowych z piaskowca, które podkreślały prestiż i reprezentacyjny charakter budowli¹⁵. W 1960 r. ogłoszono konkurs na budowę teatru opery w Bydgoszczy, który wygrał specjalista od architektury teatralnej – Józef Chmiel. Historia budowy tego gmachu przypomina w pewnym stopniu perypetie inwestycji lubelskiej. Oba konkursy ogłoszono w podobnym czasie i obie budowy trwały około pół wieku. Opera Nova w Bydgoszczy została ukończona w 2006 r. według ostatecznego projektu Andrzeja Prusiewicza, po wcześniejszych licznych modyfikacjach i aktualizacjach pierwotnej koncepcji. Jednak i tutaj ślady projektu z początku lat 60. XX w. zostały zachowane. Złożona z trzech przecinających się nieregularnie okręgów bryła zachowała swój wyjściowy, niemal futurystyczny wygląd. Położona w łuku Brdy budowla zwracała uwagę swą pełną obłości formą, będąc echem fascynacji szeroko omawianym (także na łamach krajowej „Architektury”¹⁶) zwycięskim projektem Jorna Utzona w konkursie na budynek Opery w Sydney. Obok czystej funkcjonalności budowli w obu koncepcjach do głosu doszła metafora bryły, porównywana zresztą przez analityków architektury do wieloznacznych form, znanych z testu Rorschacha, przeanalizowanych gruntownie przez Ernsta H. Gombricha w wydanej w 1960 r. książce *Art and Illusion*¹⁷. Z powodu nieznannej wcześniej w historii architektury formy budynku Opera w Sydney wywołała lawinę interpretacji i skojarzeń z innymi obiektami: od łupin orzecha, poprzez pancerze żółwi (pojawiała się nawet głośna w tamtym czasie karykatura budynku jako „kochających się żółwi”), po ptaki w locie i napięte od wiatru żagle. Z kolei w formie opery w Bydgoszczy dopatrywano się ówczesnych fascynacji kształtem spodków i sputników kosmicznych.

Oba przywołane wyżej przykłady – gdański i bydgoski – można potraktować jako dwa różne, a nawet przeciwstawne przejawy późnomodernistycznych poszukiwań. Pierwszy sytuuje się w tradycji stylu międzynarodowego, nawiązuje do koncepcji funkcjonalistycznych, rozwijanych w latach 60. XX w. pod hasłem neoracjonalizmu. Drugi odwołuje się do warstwy symbolicznej budowli, akcentuje możliwości wyjścia poza ścisły funkcjonalizm w kierunku architektury wywołującej skojarzenia metaforyczne. Pierwszy zdaje się trzy-

¹¹ A.K. Olszewski, *Architektura polska w latach 1944–1960*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1992, s. 339.

¹² Przykładem może być Teatr Wielki w Łodzi. Instytucja, początkowo jako Opera Łódzka, rozpoczęła działalność w 1954 r., ale gmach, zaprojektowany przez Józefa i Witolda Korskich oraz Romana Szymborskiego, wznoszono w latach 1949–1967.

¹³ B. Garliński, *Przegląd architektury francuskiej 1945–1955*, „Architektura”, 1956, 11/12, s. 428.

¹⁴ Zob. J. Sołtan, *Główne kierunki w architekturze współczesnej*, „Architektura”, 1960, 3, s. 111–116.

¹⁵ Leśniakowska, *Architektura teatralna...*, s. 160. Budowlę oddano do użytkowania w 1967 r.

¹⁶ *Opera w Sydney* (oprac. A.Cz.), „Architektura”, 1962, 6 (176), s. 252.

¹⁷ Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1987, s. 42–43; E.H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York 1960 (wyd. pol.: *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zaraniski, Warszawa 1981).

mać zasad takiego opracowywania formy budynku, aby informowała ona w sposób klarowny o jego funkcji, gdzie elementy konstrukcji i sama bryła sygnalizują układ wewnętrzny gmachu, informują o jego rozplanowaniu i relacjach pomiędzy poszczególnymi członami składającymi się na przejrzystą kompozycję całości. Drugi, przeciwnie, wprowadza niejasność i stara się pobudzić imaginację widza poprzez kształtowanie form przypominających inne obiekty, najczęściej organiczne, odwołujące się do świata przyrody, lub techniczne czy technologiczne, kierujące uwagę w stronę wizji architektury maszynistycznej. W końcu pierwszy rozwija kanon przekonań modernistycznych i staje na straży ich przestrzegania, drugi – raczej go przekracza, poszukuje nowych rozwiązań, zapowiada architektoniczny postmodernizm. Mówiąc zaś w kategoriach stylistycznych (tu dogodnym wsparciem mogą być, różniące obie tendencje, cechy wyróżnione przez Charlesa Jencksa), pierwszy operuje między innymi złożoną prostotą, skrajną powtarzalnością, puryzmem, negacją historii i zamrożonym ruchem, drugi wprowadza złożoność, eklektyzm, artykulację semiotyczną, odwołania historyczne i symbolizm¹⁸. Jeżeli oba przywołane wyżej modele potraktujemy jako bieguny pewnego wachlarza późnomodernistycznych koncepcji architektury teatralnej, to od razu można stwierdzić, że większość projektów nagrodzonych i wyróżnionych w lubelskim konkursie reprezentowała rozwiązania bliższe pierwszemu modelowi.

III

Na decyzję o rozpisaniu konkursu i – w konsekwencji – budowę nowego gmachu teatralnego w Lublinie złożyły się między innymi kwestie bezpośrednio związane z sytuacją w lubelskim środowisku teatralnym oraz szerszy kontekst przebudzenia życia teatralnego w Polsce, zwłaszcza po 1956 r., w okresie politycznej odwilży. Tuż po wyzwoleniu Lublina (a raczej po zajęciu miasta przez Armię Czerwoną) w 1944 r. pewnej dynamiki życiu teatralnemu miasta nadał fakt umiejscowienia tutaj Teatru Wojska Polskiego, który przez krótki czas reprezentował główną scenę narodową. Była to wielka manifestacja odradzania się krajowego życia kulturalnego, która wraz z pełnieniem przez Lublin zastępczo i tymczasowo roli stołecznego centrum wraz ze wszystkimi z tym związanymi przywilejami władzy rozbudziła ambicje pręźnie rozwijającej się lubelskiej sceny także w latach następnych. Niestety rzeczywistość szybko zweryfikowała te marzenia: choć lata zaraz po wojnie (przed wprowadzeniem realizmu socjalistycznego) obfitowały w lubelskim życiu teatralnym w interesujące wydarzenia sceniczne, to miały one nierówny poziom artystyczny, wynikały niejednokrotnie z konieczności wypracowania kompromisu wobec oczekiwań władzy i prowadzonej przezeń „polityki kulturalnej” oraz z rzadka dostrzegane były z perspektywy ogólnopolskiej¹⁹. Niemniej, jak podaje Elżbieta Stoch, w pierwszych latach po wojnie z inicjatywy dyrektora Maksymiliana Chmielarczyka został opracowany projekt uruchomienia drugiego teatru w Lublinie, nazywanego roboczo Teatrem Powszechnym, który miał rozpocząć działalność od września 1948 r.²⁰ Planów tych nie udało się jednak zrealizować. Po upaństwowieniu teatru historyczny budynek remontowano i zgłaszano potrzebę jego rozbudowy, co wynikało z trudnych warunków lokalowych. Sprawę budowy nowego gmachu postawiono w 1952 r., kiedy to pojawił się pomysł, że po przeniesieniu w przyszłości teatru do nowego gmachu, budynek historyczny zostanie przeznaczony dla teatru muzycznego (do tej koncepcji powrócono na krótko na początku lat 70.). Plany te były rozwijane zwykle na szczeblu centralnym przez Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Generalną Dyрекcję Teatrów, Oper i Filharmonii w porozumieniu z władzami wojewódzkimi i dyrekcją teatru jako ostatnim ogniwem. Na wiosnę 1952 r. Wojewódzki Wydział Kultury i Sztuki poinformował dyrekcję teatru, że II Zespół Prezydium Rady Ministrów oraz Departament Planowania Ministerstwa Kultury i Sztuki „wyraził zgodę na włączenie budowy nowego gmachu teatralnego w Lublinie w inwestycje Planu 6-letniego”²¹. Plany te jednak okazały się mgliste, skoro na początku 1954 r. powrócił temat rozbudowy istniejącego teatru²².

Tymczasem już od 1954 r. powstawały w kraju teatry alternatywne, najpierw studenckie (m.in. teatr STS w Warszawie), a wkrótce eksperymentalne (np. Teatr Cricot II w Krakowie). Z czasem do ofensywy przystą-

¹⁸ Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu i inne eseje*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1989, s. 32.

¹⁹ J. Cymerman, *Sezony pierwsze i ostatnie. Teatr Miejski w Lublinie w latach 1944–1949*, Lublin 2022, s. 7–8.

²⁰ E. Stoch, *Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie (1949–1956). Źródła – nieznanne fakty – repertuar – recepcja krytyczna*, Lublin 2019, s. 119.

²¹ *Ibidem*, s. 120–122.

²² *Ibidem*, s. 436.

piły też teatry zawodowe, stopniowo wprowadzając na scenę zarówno niedozwolone w czasie socrealizmu dzieła polskiej klasyki oraz polskich autorów emigracyjnych i współczesnych, jak i zakazany dotąd repertuar zachodni. Przełomowe wydarzenia w życiu teatralnym na forum ogólnopolskim mogły mieć wpływ na determinację lokalnego środowiska teatralnego w staraniach o rozszerzenie bazy lokalowej lubelskiego teatru. W czerwcu 1956 r. dyrektor Zdzisław Lorenowicz w piśmie zaadresowanym do Jerzego Popki, przewodniczącego Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej, pisał: „Jesteśmy zdania, że rozwijający się gospodarczo Lublin nie jest właściwie i wystarczająco zaopatrzony w odpowiednio działające placówki kulturalne, nade wszystko zaś, jeden teatr dramatyczny nie jest w stanie pokryć zapotrzebowania społeczeństwa żadnego godziwej rozrywki”²³. W ten sposób dyrektor teatru uzasadniał wniosek o przekazanie w użytkowanie dla teatru Kina Staromiejskiego, mieszczącego się w budynku przy ul. Trybunałskiej na Starym Mieście (obecnie Teatr Stary), w celu przywrócenia temu miejscu pierwotnej funkcji teatru. Gdy okazało się jednak, że budynek nie spełnia wymogów bezpieczeństwa, powzięto plan uruchomienia Sceny Kameralnej w sali przy ul. Osterwy 7, dzielonej z filharmonią, co zresztą prowadziło do rozmaitych konfliktów²⁴.

Jednak to właśnie w czasie odwilżowej liberalizacji kultury doszło do ogłoszenia i przeprowadzenia konkursu architektonicznego na budowę nowego gmachu teatralnego w Lublinie. Ostateczne rozstrzygnięcie konkursu w 1961 r. nie doprowadziło jednak do rozpoczęcia inwestycji, lecz *de facto* plany budowy zostały wstrzymane na ponad dekadę. Jak na ironię zamrożenie projektu przypadło na czas ponownego ograniczania swobód wywalczonych w teatrze w okresie październikowej odwilży. Do pomysłu budowy teatru powrócono dopiero w pierwszych latach dekady gierkowskiej, na fali populistycznej polityki nowych inwestycji, ale też – jak pisał Kazimierz Braun – „poluzowania [w samym teatrze – P.M.] w dziedzinie repertuaru, treści, eksperymentów”²⁵.

IV

Zapowiedź organizacji konkursu na budowę teatru w Lublinie podano do publicznej wiadomości w marcu 1959 r. w „Komunikacie SARP” nr 3. Zarząd Główny Stowarzyszenia Architektów Polskich ogłosił tam listę tematów wytypowanych do rozwiązania w drodze konkursów w latach 1959–1960. Teatr w Lublinie został ujęty w kategorii tematów wskazanych przez Komitet Urbanistyki i Architektury oraz Zarząd Główny SARP spośród czternastu zapowiedzi. Trzy spośród nich dotyczyły konkursów teatralnych. Były to: Teatr w Lublinie o kubaturze 70 tys. m³, Teatr w Opolu o kubaturze 56 tys. m³ oraz Teatr w Wałbrzychu²⁶. Nazwa konkursowa – Teatr Dramatyczny – wynikała nie tyle z koncepcji programowej przyszłego teatru, ta bowiem miała być kontynuacją działalności Teatru im. Juliusza Osterwy, co raczej z typu planowanej budowli, określonej – w odróżnieniu od teatru-opery czy teatru muzycznego – właśnie teatrem dramatycznym.

Konkurs został ogłoszony 3 grudnia 1959 r., o czym informował między innymi grudniowy „Komunikat SARP”. Organizatorem był Zarząd Oddziału Lubelskiego SARP. Oznaczony numerem 294 konkurs miał charakter powszechny, czyli reprezentował najszerszą formułę spośród wówczas występujących konkursów krajowych, które mogły mieć charakter zamknięty, powszechny ograniczony bądź właśnie powszechny. Ponadto konkurs zapowiadano jako dwuetapowy, jego zakres zaś objął opracowanie urbanistyczne i architektoniczne Teatru Dramatycznego w Lublinie²⁷. Termin składania prac konkursowych ustalono na 29 lutego 1960 r.²⁸ Publiczne otwarcie kopert z nazwiskami autorów prac nagrodzonych i wyróżnionych zapowiadano na posiedzeniu Zarządu Oddziału Lubelskiego SARP w obecności Sądu Konkursowego w terminie do 30 kwietnia 1960 r. W ciągu kolejnych siedmiu dni wyniki konkursu miały być ogłoszone publicznie. W „Komunikacie SARP” nr 2 z 1960 r. zapowiadano też zorganizowanie i otwarcie wystawy wszystkich prac konkursowych

²³ *Ibidem*, s. 581.

²⁴ Protokół z 24 IX 1957 r. w sprawie uzgodnienia założeń projektowych Państwowej Filharmonii z założeniami projektowymi Teatru na adaptację i rozbudowę gmachu Teatru dostarcza dowodu, że zarówno szefowie obu instytucji – teatru i filharmonii – jak też reprezentujący je projektanci nie potrafili dojść do konstruktywnych rozwiązań. Protokoły narad w Państwowym Teatrze im. J. Osterwy, spis zdawczo-odbiorczy nr 4, Archiwum Państwowe w Lublinie, Teatr im. J. Osterwy w Lublinie, Zespół nr 35/2459/0, sygn. 2.

²⁵ K. Braun, *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Lublin 2003, s. 198.

²⁶ *Plan konkursów na lata 1959–1960*, „Komunikat SARP”, 1959, 3, s. 54.

²⁷ *Ogłoszenie konkursów Nr 276 i 294*, „Komunikat SARP”, 1959, 12, s. 10.

²⁸ Termin ten później przesunięto na 28 marca 1960 r. Prace były przyjmowane bezpośrednio w kancelarii Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej przy ul. Narutowicza 4 w Lublinie.

na okres dwóch tygodni po zakończeniu drugiego etapu konkursu²⁹. Ostatecznie rozstrzygnięcie pierwszego etapu konkursu podano do szerokiej wiadomości w czerwcowym „Komunikacie SARP” z 1960 r. Jednak już nieco wcześniej, 13 maja tego roku, Oddział SARP w Lublinie w liście do Zarządu Głównego przekazał wyniki konkursu. Jednocześnie informował, że wystawa nadesłanych prac będzie otwarta od 12 do 20 maja w lokalu Biura Wystaw Artystycznych przy ul. Narutowicza 4 w Lublinie³⁰. Na ostatni dzień trwania wystawy zapowiadano dyskusję z udziałem autorów prac.

Na konkurs wpłynęło 58 projektów. Sąd Konkursowy, któremu przewodniczył Stanisław Brukowski, pierwszej nagrody nie przyznał. Dwie równorzędne drugie nagrody uzyskali: Andrzej Gucewicz i Leszek Kołacz (SARP Warszawa, praca nr 49) oraz Zbigniew Kramarz i Marian Makarski (SARP Lublin, praca nr 58). Dwie równorzędne trzecie nagrody zdobyli: Marian Łyczkowski we współpracy z Janem Łyczkowskim (SARP Warszawa, praca nr 7) oraz Stanisław Bieńkuński (SARP Warszawa, praca nr 43). Ponadto przyznano pięć równorzędnych wyróżnień (dla projektów z wrocławskiego, krakowskiego i warszawskiego SARP-u)³¹.

Wskazana w warunkach konkursu lokalizacja nowego gmachu teatru była związana z rozwojem zabudowy terenów położonych pomiędzy historycznym śródmieściem Lublina a dynamicznie rozwijającą się po II wojnie światowej dzielnicą uniwersytecką, mieszczącą się w zachodniej części miasta, która w znacznym stopniu ukształtowała przestrzenny obraz nowego Lublina³². Z jednej strony, budowa teatru wpisywała się w ciąg ważnych realizacji architektonicznych gospodarki miejskiej, od budowy nowych szpitali³³, poprzez założenie Parku Ludowego na łąkach w pobliżu dworca kolejowego, terenów sportowych i wspomnianego już kina „Kosmos” w dzielnicy Wieniawa oraz krytej pływalni wraz z halą sportową przy Alejach Żygmuntońskich. Z drugiej strony, teatr był istotnym ogniwem zagospodarowywania zachodniego Lublina. W bezpośrednim sąsiedztwie planowanego teatru znajdowały się – wzniesione po wojnie w stylu realizmu socjalistycznego – Dom Partii i Dom Technika, które obok istniejącego już od okresu międzywojnia Domu Żołnierza stanowiły bezpośrednie odniesienie dla planu przestrzennego tego fragmentu miasta, projektowanego wyraźnie jako obszar reprezentacyjny, podkreślony funkcjonalnym placem, ulokowanym dokładnie pomiędzy Domem Partii a gmachem przyszłego miejskiego teatru. Budynek miał okazać się też kolejną inwestycją w stylu modernistycznym w Lublinie, obok oddanego do użytkowania w 1964 r. Powszechnego Domu Towarowego (arch. Tadeusz Witkowski) przy Krakowskim Przedmieściu i wspomnianej już krytej pływalni przy Alejach Żygmuntońskich (arch. Zbigniew Michalak), nie licząc kolejnych inwestycji architektonicznych na terenie dzielnicy uniwersyteckiej, takich jak biblioteka międzyuczelniana projektu Tadeusza Witkowskiego. Decentralizacji układu przestrzennego Lublina sprzyjał też ogólny plan zagospodarowania miasta, przygotowany przez lubelskich architektów i zatwierdzony przez Komitet Ekonomiczny Prezydium Rady Ministrów w 1959 r., który zakładał stopniowe przekształcanie miasta w organizm wielodzielnicowy. Na terenie nowego Lublina temu celowi miała służyć nowa inwestycja kulturalna.

Biorąc pod uwagę potrzebę związania planowanego gmachu teatralnego z obiektami już istniejącymi i określenia relacji przestrzenno-urbanistycznych terenu, warunki konkursowe wskazywały na podwójny charakter konkursu – architektoniczno-urbanistyczny. Jako podstawowy cel podano przedstawienie koncepcji bryły teatru i opracowanie jego konstrukcji przestrzennej. W części urbanistycznej konkursu postawiono zadanie wykazania skutków przestrzennych i funkcjonalnych przyjętej koncepcji teatru na organizację przyszłego placu Teatralnego³⁴ przy zachowaniu rygorów programowo-przestrzennych wynikających z planu ogólnego miasta. Innymi słowy organizatorzy konkursu oczekiwali projektu samego budynku oraz pomysłu ukształtowania placu Teatralnego jako ciągu komunikacyjnego łączącego śródmieście z dzielnicą uniwersytecką oraz jako miejsca zebrań i pochodów z uwzględnieniem istniejącej zabudowy i ewentualnych dalszych przekształceń przestrzeni wokół placu. Horyzont czasowy tych przekształceń wyznaczono na rok 1970. Co

²⁹ *Zmiana terminu konkursu Nr 294 na projekt gmachu Teatru Dramatycznego w Lublinie*, „Komunikat SARP”, 1960, 2, s. 13–14.

³⁰ List Oddziału Lubelskiego SARP do Zarządu Głównego SARP, podpisany w imieniu Zarządu Oddziału przez Jana Żochowskiego i Sekretarza Organizacyjnego Konkursu Henryka Gawareckiego, 13 V 1960, Archiwum Zarządu Głównego SARP w Warszawie (dalej: A ZG SARP), Teczka biała, II etap konkursu 294 (Oddział Lublin), s. 24.

³¹ *Rozstrzygnięcie konkursu powszechnego Oddziału Lubelskiego SARP nr 294 na projekt gmachu Teatru Dramatycznego w Lublinie*, „Komunikat SARP”, 1960, 6, s. 11.

³² Cz. Gawdzik, *O rozwoju Lublina w okresie dwudziestolecia* [PRL – P.M.], „Architektura”, 1965, 10, s. 396.

³³ Nowy Szpital Kliniczny (przy dzisiejszej ul. Jaczewskiego) oddano w 1964 r. Planowano budowę kolejnego – wojewódzkiego; tę inwestycję, ulokowaną przy al. Kraśnickiej, rozpoczęto jednocześnie z budową Teatru Dramatycznego w 1974 r.

³⁴ Pojawiająca się wówczas po raz pierwszy nazwa placu Teatralnego została oficjalnie przyjęta dopiero w 2015 r. podczas symbolicznego zakończenia budowy Centrum Spotkania Kultur, uświetnionego widowiskiem *Upadek Muru Lubelskiego* (22 XI 2015).

do samego gmachu wytyczne zostały sformułowane dość ogólnikowo, wskazano jedynie, że projekt powinien być rozwiązany „z uwzględnieniem nowoczesnych kierunków i osiągnięć w dziedzinie architektury i funkcji teatru”³⁵. Teatr miał mieć charakter uniwersalny, z możliwością przystosowania go na potrzeby telewizji. Program usługowy teatru przewidywał 28 spektakli miesięcznie.

V

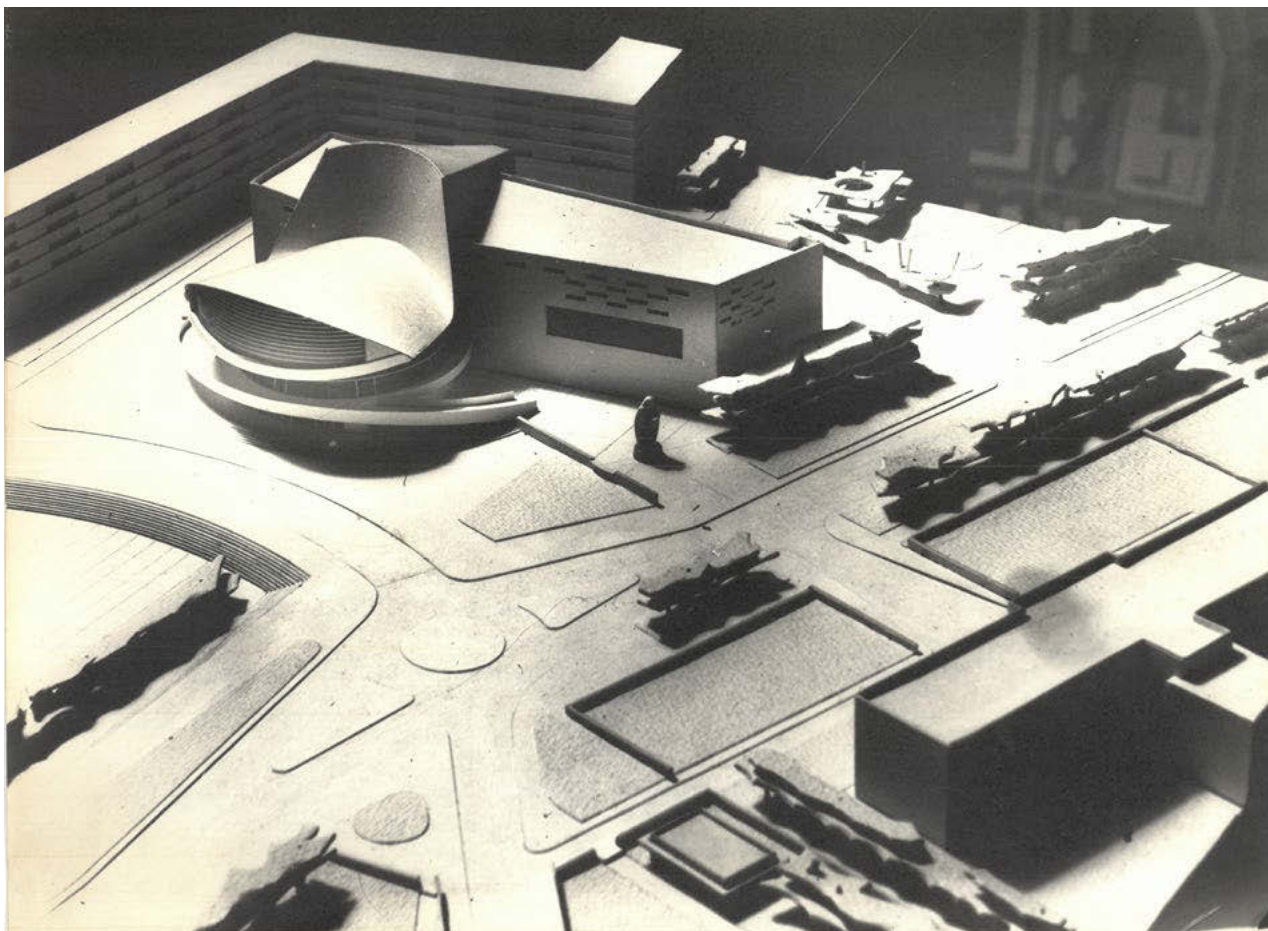
Duża liczba zgłoszeń potwierdziła atrakcyjność tematu, ale jednocześnie konkurs nie przyniósł jednoznacznego werdyktu. Brak pierwszej nagrody świadczył, że organizatorzy nie zdecydowali się wskazać faworyta na etapie konkursu powszechnego. Na ostateczne rozstrzygnięcie trzeba było czekać na drugi etap, który został też obwarowany znacznie liczniejszymi i bardziej szczegółowymi warunkami, zwłaszcza co do samego gmachu teatru. W pierwszym etapie uwaga była skoncentrowana raczej na propozycjach urbanistycznych, natomiast w drugim realnych kształtów nabrała koncepcja budynku. Zespoły autorskie przygotowały rzuty poziome terenu oraz makiety, pozwalające na przestudiowanie różnych wariantów usytuowania budynku zarówno w odniesieniu do istniejącej zabudowy, jak i z uwzględnieniem propozycji ewentualnych przekształceń tkanki urbanistycznej wokół planowanego teatru i placu teatralnego. Konkurs spełnił zatem ważną rolę studium urbanistycznego i pozwolił na podjęcie dyskusji nad dalszymi szczegółami, które były rozpatrywane już wobec wybranych dziewięciu projektów – czterech nagrodzonych i pięciu wyróżnionych.

Trzy spośród nich zaproponowały usytuowanie widowni i sceny w układzie wschód–zachód ze sceną zwróconą w stronę zachodnią, natomiast pozostałe propozycje zakładały układ południkowy budynku ze sceną zwróconą w kierunku południowym i westybulem od strony północnej. Najbardziej pomysłowy kształt budynku spośród trzech równoleżnikowo usytuowanych propozycji był autorstwa zespołu Wiktorii i Andrzeja Frydeckich z Wrocławia. Dwuczłonowa bryła na planie litery L zakładała pokrycie widowni rozłożystym dachem w kształcie muszli. Ulokowana od strony wschodniej fasada została wygięta szerokim łukiem zwróconym w głąb placu. Ponad wejściem znajdował się taras, na który prowadziła rampa z poziomu placu, ponad tarasem ulokowano zaś okazałą przeszkloną fasadę przypominającą kształtem migdał lub oko. W głębi za widownią królował wysoki blok nadscenia, narysowany na planie dwóch schodzących się do środka łuków, tworzący główny akcent pionowy gmachu. Zrównoważyła go trapezoidalna pozioma bryła, rozciągnięta z południa na północ pod kątem prostym w stosunku do bryły widowni i sceny. W sensie funkcjonalnym stanowiła ona zaplecze teatru oraz część kawiarniano-użytkową założenia. W przestrzeni między skrzydłami od strony placu zaplanowano okazałych rozmiarów pomnik. W planie perspektywicznych przekształceń otoczenia architektonicznego placu projekt zakładał wzniesienie kilkukondygnacyjnej podłużnej budowli, która miała zamykać plac od południa, oraz wprowadzał wysokościowiec, ulokowany w narożniku ulic Lipowej i Alei Racławickich, który miał stanowić główny akcent we wschodniej części placu. Nieregularna i pełna obłości bryła teatru stanowiła kontrpunkt dla prostopadłościanów zabudowy placu, wśród których istotnymi komponentami były budynki Domu Żołnierza i Domu Partii.

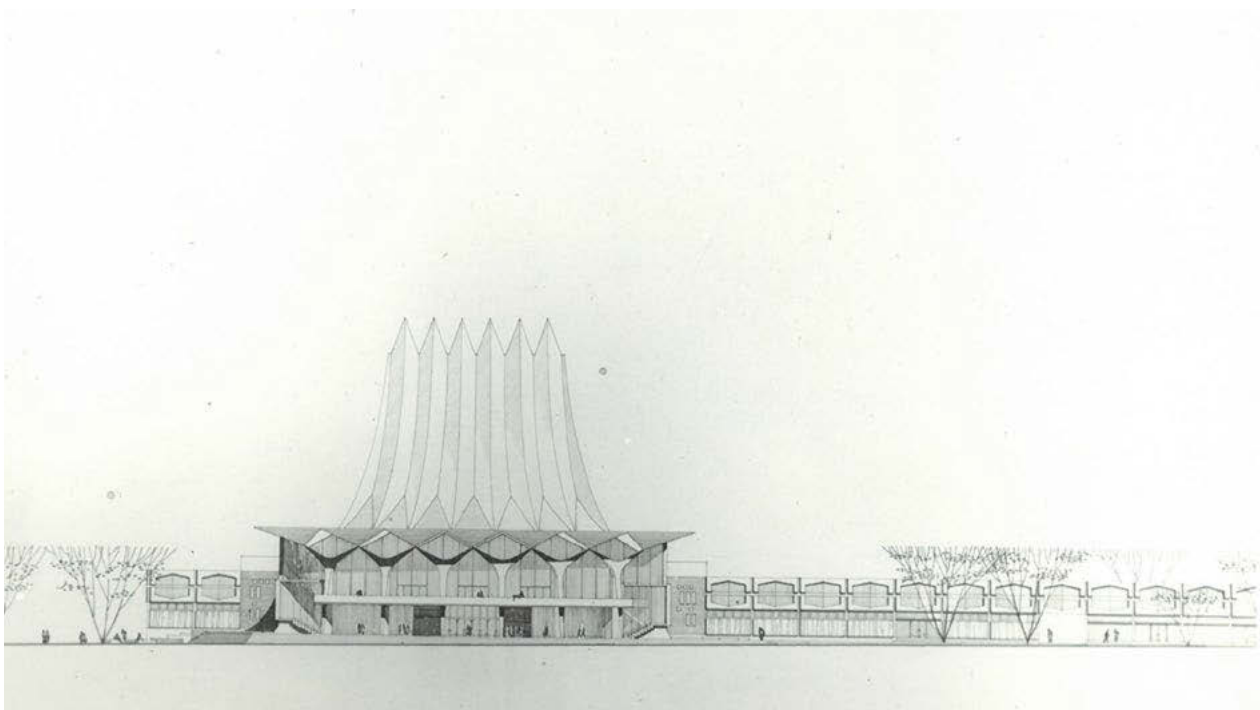
Do oryginalnych koncepcji samego gmachu teatru należał również nagrodzony wyróżnieniem projekt Jerzego Petelenza (SARP Kraków). Autor zakładał wzniesienie spektakularnej konstrukcji wieżowej ulokowanej na poprzecznej osi prostokątnego budynku. Rysunek fasady północnej gmachu ukazywał strzelistą, zwężającą się ku górze delikatnymi łukami wieżę skrywającą nadscenie, artykułowaną sześcioma pionowymi lizenami zwieńczonymi trójkątnymi zębami, tworzącymi grzebień szczytu.

Zupełnie inne rozwiązania przestrzenne zakładał, nagrodzony równorzędną trzecią nagrodą, projekt Stanisława Bieńkuńskiego, który w swym pierwotnym zamyśle również brał pod uwagę usytuowanie widowni i sceny w kierunku wschód–zachód (układ ten został zmieniony w drugim etapie konkursu). W tym wypadku na gmach teatru złożyły się dwie prostokątne bryły połączone ze sobą w kształcie litery L, tyle że jej dłuższy bok został zwrócony frontalnie do placu, tworząc dominantę w postaci szeroko rozciągniętej i asymetrycznej elewacji północnej. Horyzontalny prostopadłościan widowni został pokryty płaskim dachem urozmaiconym nadbudową w kształcie wydłużonego i wpisanego w dach sześciokąta. Na jego osi, ale już w planie krótszego prostopadłościanu wertykalnego, znalazła się potężna bryła nadscenia. Przed elewacją północną powstał rozległy plac zamknięty od południa budynkiem Domu Partii i wzbogacony w części zachodniej rozłożystym

³⁵ Odpowiedzi na pytania [mps], A ZG SARP, Teczka biała, II etap konkursu 294 (Oddział Lublin), s. 4.



5. Konkurs architektoniczny na budowę Teatru Dramatycznego w Lublinie – I etap, praca nr 12,
W. Frydecka, A. Frydecki (SARP Wrocław), fot. Archiwum ZG SARP w Warszawie



6. Konkurs architektoniczny na budowę Teatru Dramatycznego w Lublinie – I etap, praca nr 16,
J. Petelenz (SARP Kraków), fot. Archiwum ZG SARP w Warszawie

monumentem rzeźbiarskim. Projekt wydawał się realistyczny, gdyż został dostosowany do istniejącej zabudowy i nie przewidywał radykalnych zmian w ukształtowaniu urbanistycznego otoczenia placu i teatru. Pozostawiał nawet nietknięte dwa budynki przy ul. Marii Curie-Skłodowskiej wchodzące w skład Kolonii Oficerskiej, wzniesionej w okresie międzywojnia w zmodernizowanym stylu dworcowym³⁶.

Dość realistyczny wydawał się również, wyróżniony drugą równorzędną nagrodą, projekt Andrzeja Gucewicza i Leszka Kołacza (SARP Warszawa). Usytuowanie teatru znalazło się na osi północ-południe, a długą elewację północną przeszklono wysokimi, regularnie rozmieszczonymi oknami, korespondującymi z fasadą znajdującego się po drugiej stronie placu Domu Partii. Ponadto została ona przedłużona w kierunku zachodnim i połączona z pierzeją istniejących budynków biegnących wzdłuż ul. Nowotki (obecnie Radziszewskiego) i zakręcających łukiem na skrzyżowaniu z ul. Uniwersytecką. Główne wejście do teatru przewidziano od strony ul. Grottgera, natomiast sam plac odznaczał się spadkiem w kierunku wschodnim, prowadzącym do podziemnego parkingu pod wysokościowcem, do którego wiodła droga wytyczona wzdłuż elewacji północnej teatru. W tym projekcie główny trakt komunikacji pieszej na placu teatralnym znalazł się w ciągu ul. Grottgera i w związku z tym można było mieć wątpliwości, czy tak zaprojektowany plac spełni oczekiwaną rolę jako miejsce zebrań i pochodów.

Kolejną uhonorowaną trzecią równorzędną nagrodą praca, Mariana Łyczkowskiego i Jana Łyczkowskiego (SARP Warszawa), przy takim samym usytuowaniu teatru jak w poprzednim przykładzie, kreśliła gmach teatru na planie zbliżonym do kwadratu z długą jednorodną fasadą wejściową od strony północnej. W tym projekcie zakładano wytyczenie szerokiego, prostokątnego placu, który wizualnie i użytkowo wiązał budynek teatru z Domem Partii i w takim kształcie mógł doskonale spełnić swoją rolę. Z kolei wyróżniony drugą równorzędną nagrodą projekt architektów lubelskich Zbigniewa Kramarza i Mariana Makarskiego, przewidywał wytyczenie placu w kształcie trójkątnego klina, który miał zachować pierwotny bieg ul. Nowotki zbiegającej się z Alejami Racławickimi we wschodniej części placu, tworząc w tym miejscu węzeł komunikacyjny. Teatr usytuowano równolegle do ul. Nowotki, nieco skośnie wobec Alei Racławickich i gmachu Domu Partii.

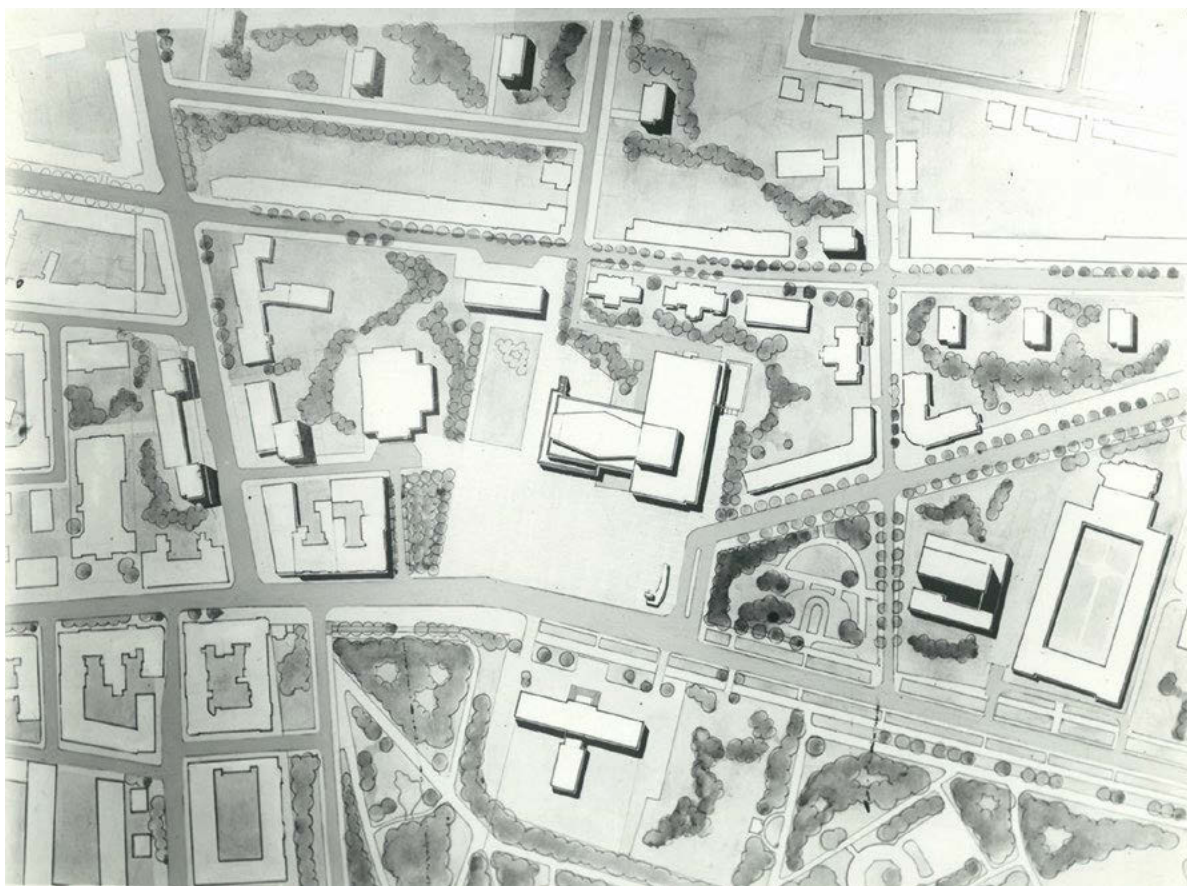
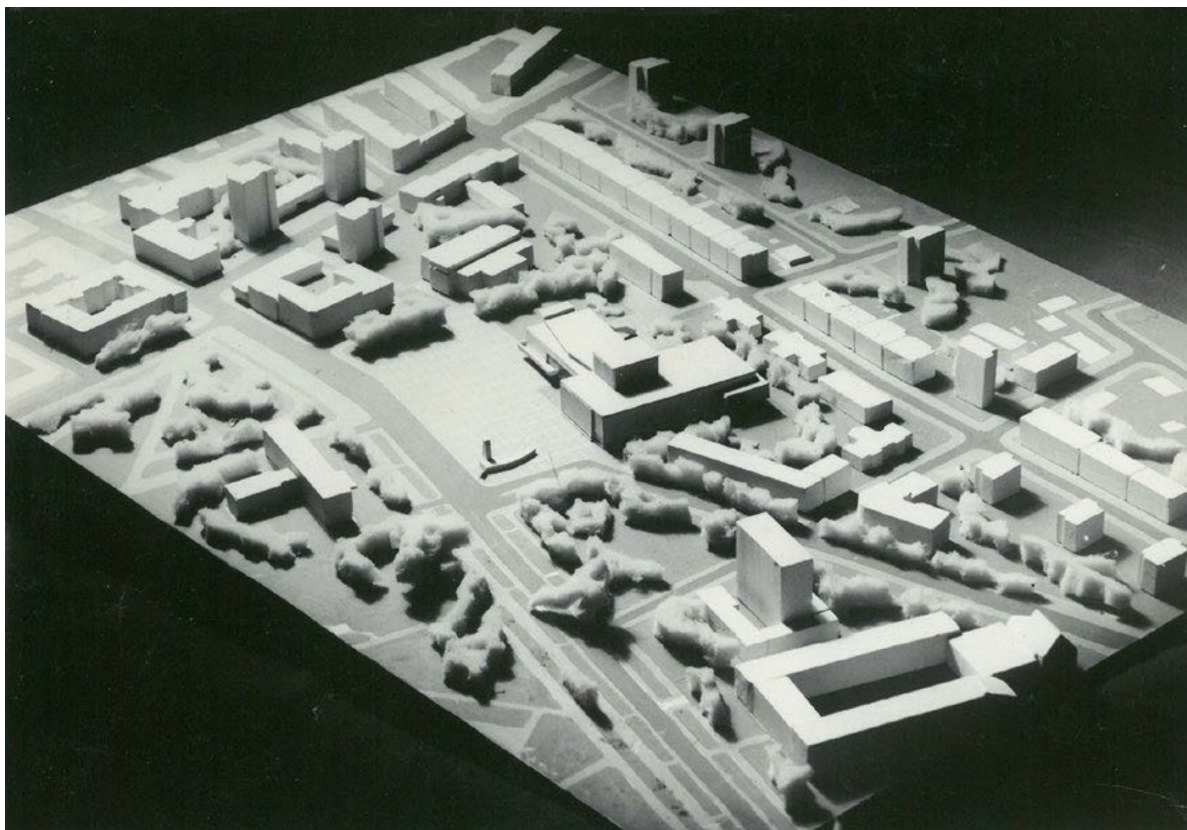
Drugi etap konkursu miał charakter zamknięty. W związku z jego organizacją należało rozwiązać wiele pozornie drobnych, ale w istocie niezwykle ważnych problemów formalnych. Na przykład powstała konieczność uzupełnienia składu Sądu Konkursowego³⁷. Zgodnie z przyjętymi zasadami prawo do udziału w drugim etapie konkursu miały zespoły nagrodzone w pierwszym etapie. Najwyraźniej jednak w Oddziale Lubelskim SARP bardzo podobał się wyróżniony w pierwszym etapie projekt nr 12, autorstwa Wiktorii i Andrzeja Frydeckich z Wrocławia, ponieważ w maju 1960 r. zwrócono się do inwestora z prośbą o odstąpienie w drodze wyjątku od procedury konkursowej i włączenie do kolejnego etapu pracy wrocławskich architektów. W uzasadnieniu powoływano się na autorytet Andrzeja Frydeckiego, który w tym czasie pełnił funkcję kierownika katedry architektury monumentalnej Politechniki Wrocławskiej, poza tym wskazywano, że jego koncepcja, proponująca kubaturę teatru na poziomie 25 tys. m³, odznacza się oszczędnością kubatury w stosunku do innych prac, co znacznie obniżało koszty ewentualnej budowy³⁸. Pod koniec czerwca nadeszła odpowiedź, niestety negatywna³⁹. Zatem ten oryginalny i wyróżniający się w konkursie lubelskim projekt nieodwołalnie przepadł.

³⁶ W skład kolonii weszły cztery domy; jeden został ulokowany od strony ul. Grottgera i jako pierwszy został przeznaczony do wyburzenia, gdyż znalazł się w obrysie planowanego gmachu teatralnego; dwa kolejne przy ul. Skłodowskiej wyburzono podczas budowy Teatru Dramatycznego i Filharmonii w pierwszej połowie lat 70. XX w. Czwarty, ulokowany przy ul. Uniwersyteckiej, istnieje do dziś. Domy te były pierwszymi obiektami Oficerskiej Spółdzielni Mieszkaniowej, J. Zętar, *Osiedla przedwojenne*, <https://teatrnn.pl/para/osiedla-przedwojenne/> (dostęp: 24 III 2023).

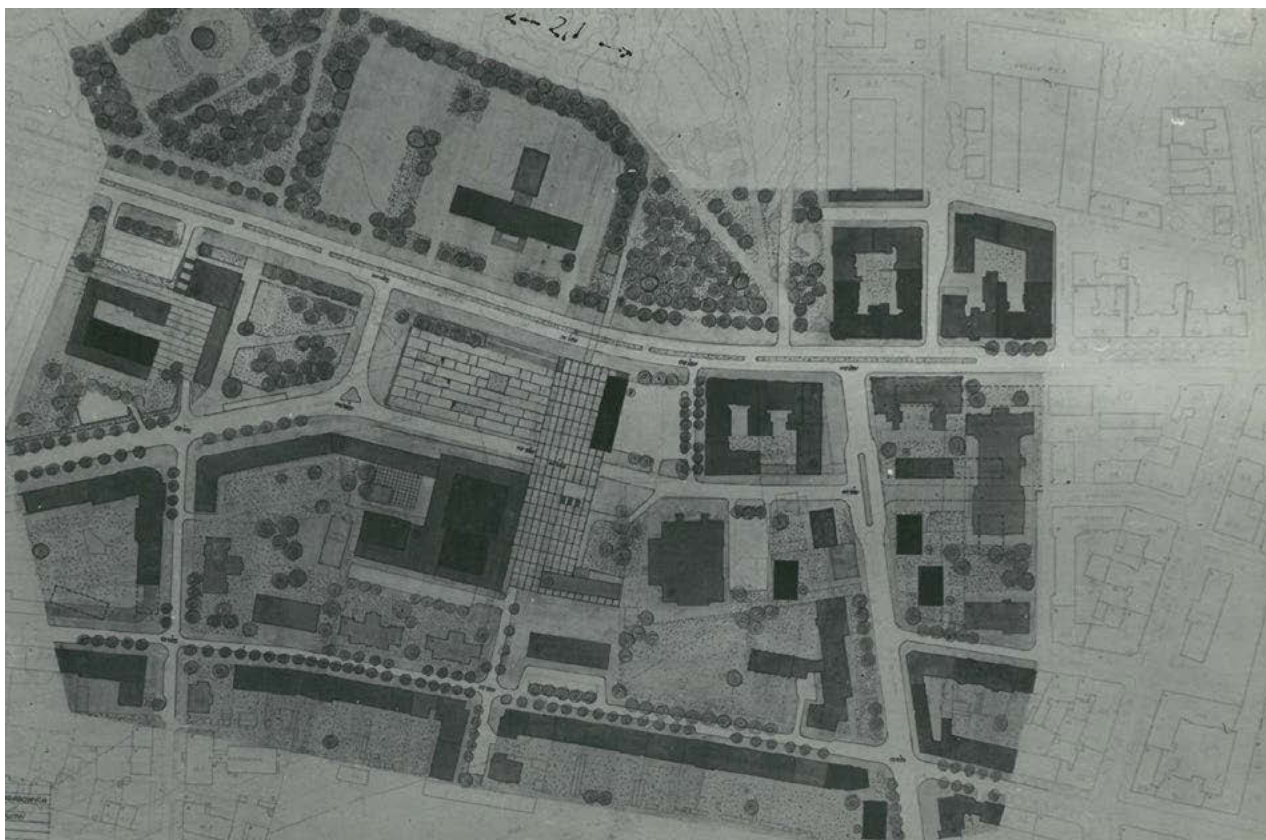
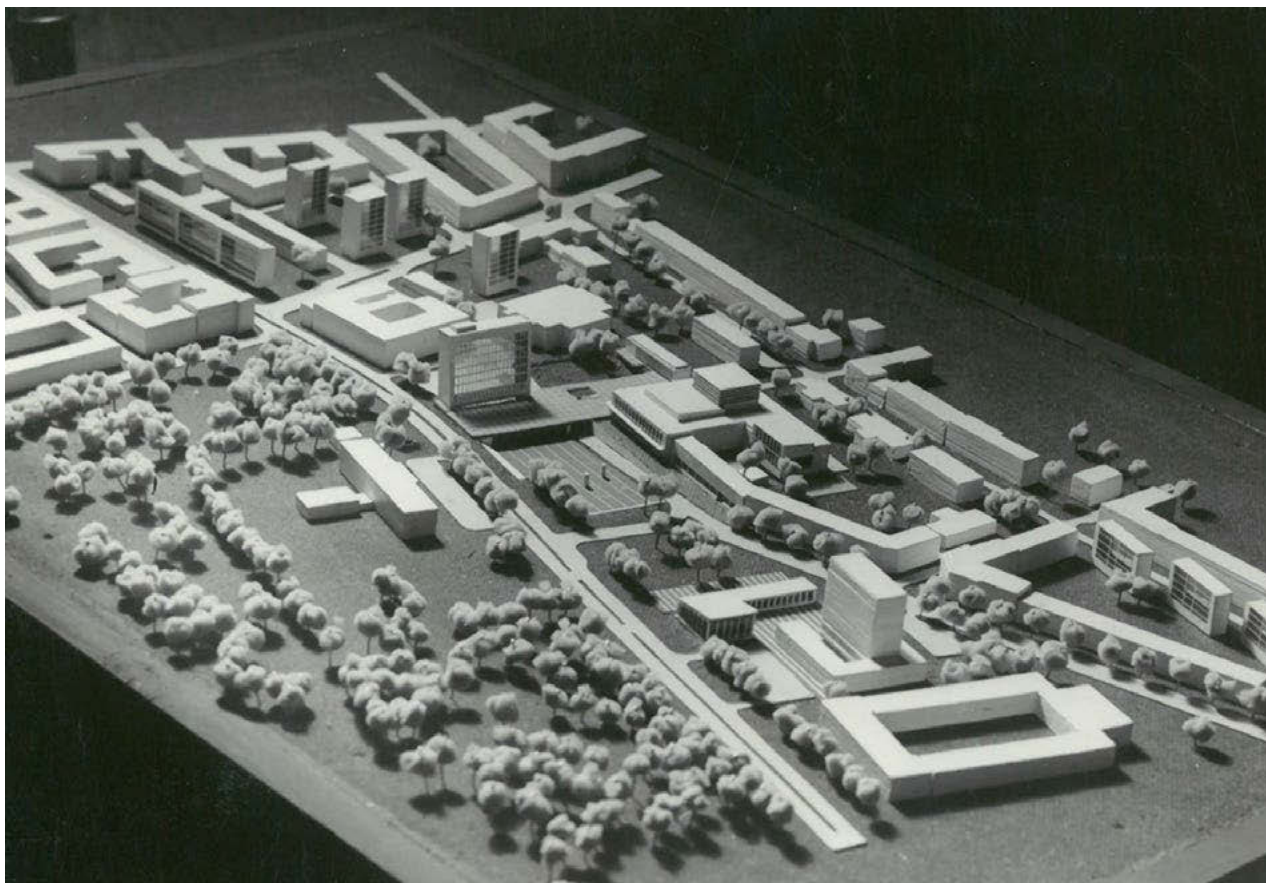
³⁷ Sędziami ze strony inwestora byli: A. Iskrzycki, zastępca przewodniczącego Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie; K. Lewak, główny architekt miasta Lublin; Jerzy Torończyk, dyrektor Teatru im. Osterwy w Lublinie. Sędziami z urzędu byli: Henryk Hecht, przedstawiciel Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Marcin Weinfeld, przedstawiciel Komitetu Budownictwa, Urbanistyki i Architektury. Skład sędziów kolegialnych wyglądał następująco: Stanisław Brukowski, Wojciech Onitcz i Romulad Dylewski. Ponieważ w składzie sędziów kolegialnych wystąpiły trzy wakaty, Henryk Gawarecki, sekretarz organizacyjny konkursu, na jedno z brakujących miejsc proponował Mariana Sulikowskiego oraz prosił o uzupełnienie dwóch pozostałych wakatów z listy Głównego Kolegium Sędziowskiego, List z Oddziału Lubelskiego do Zarządu Głównego SARP, 21 VI 1960, podpisany przez Henryka Gawareckiego, A ZG SARP, Teczka biała, II etap konkursu 294 (Oddział Lublin), s. 23.

³⁸ Pismo Oddziału Lubelskiego SARP do Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie, 29 V 1960, podpisane przez prezesa Czesława Gawdzika i sekretarza Jana Żochowskiego, A ZG SARP, Teczka brązowa, konkurs na Teatr Dramatyczny w Lublinie (etap II), Książka z korespondencją Sekretarza Organizacyjnego Konkursu na Teatr Dramatyczny w Lublinie (II etap) nr 294 (dalej: KzK), s. 30.

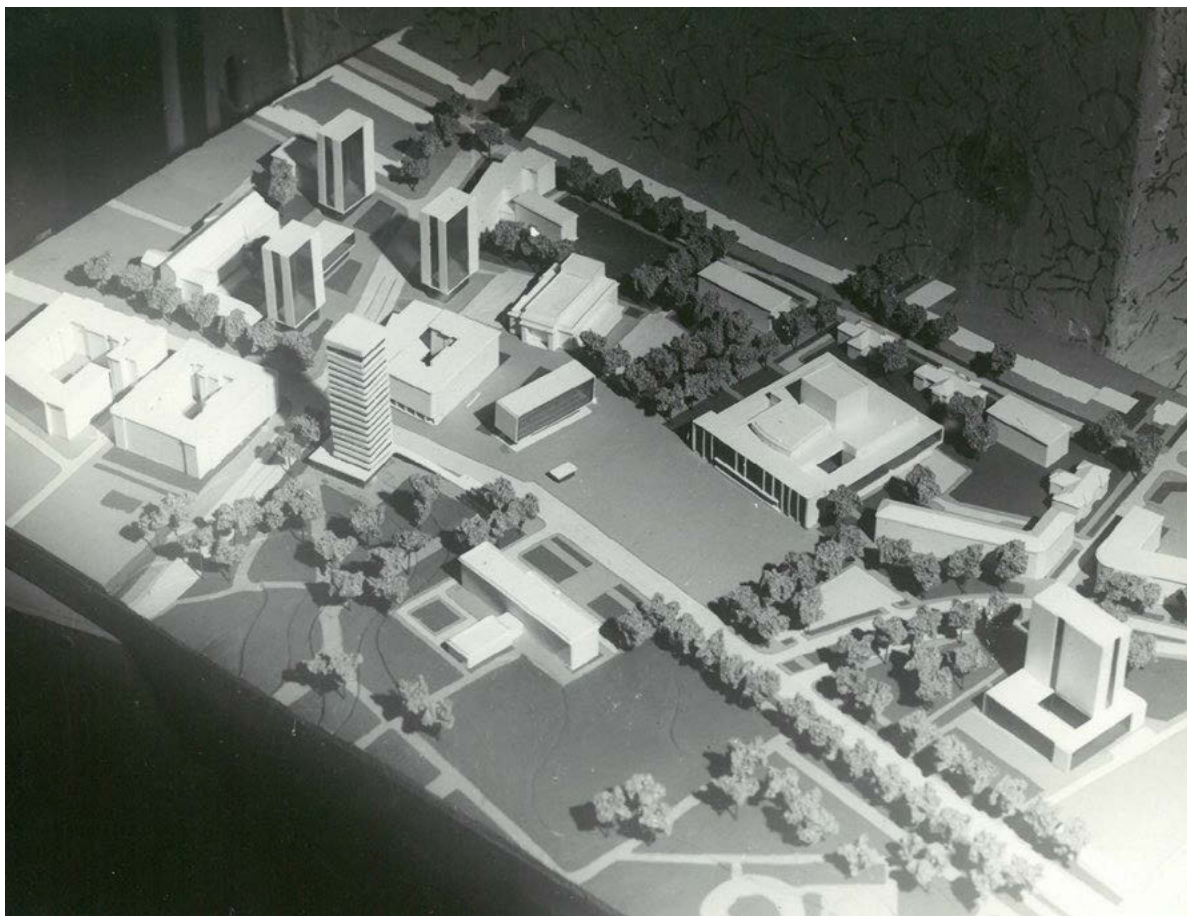
³⁹ Pismo Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie do Oddziału Lubelskiego SARP, 30 VI 1960, A ZG SARP, KzK, s. 38.



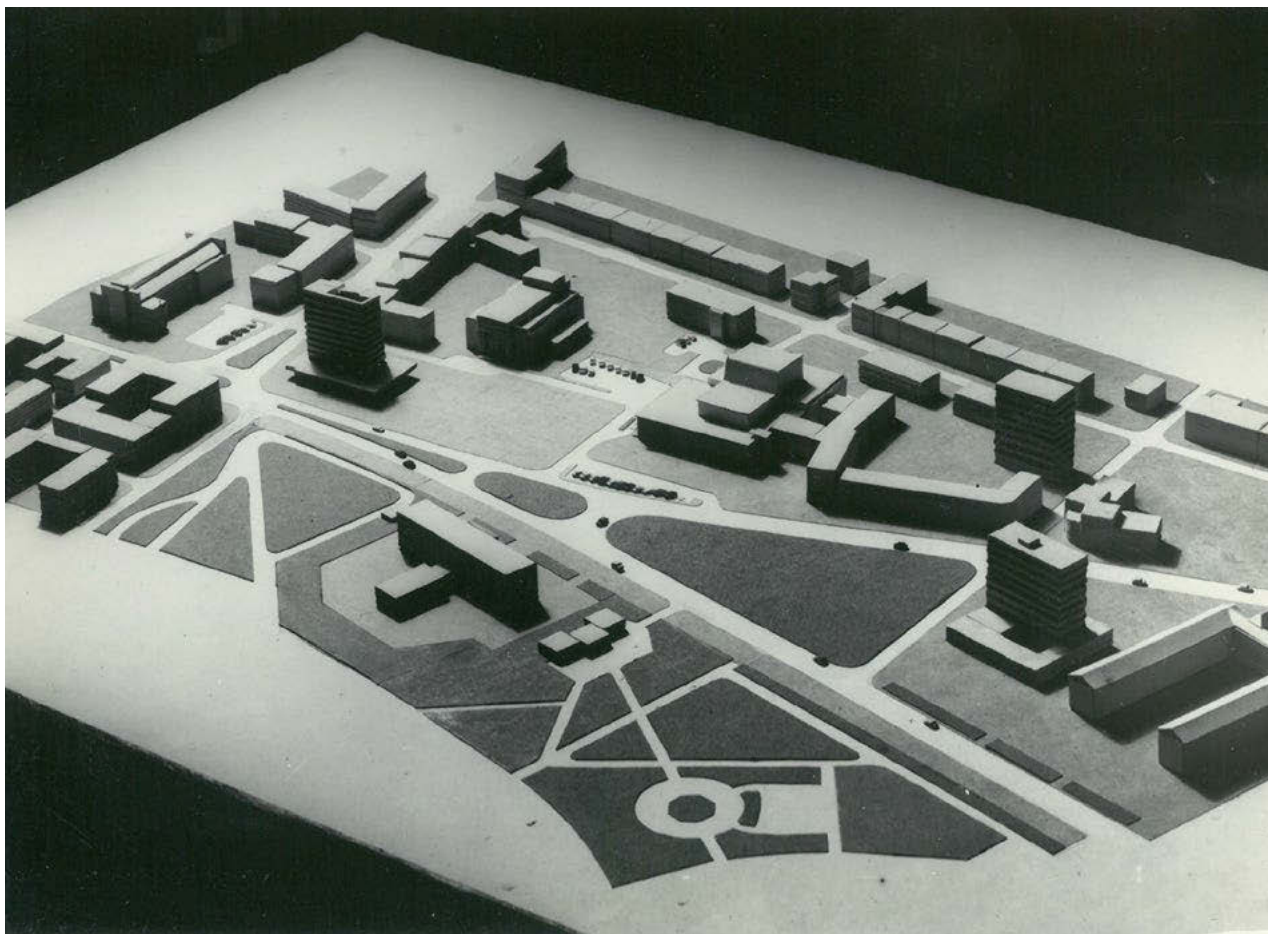
7, 8. Konkurs architektoniczny na budowę Teatru Dramatycznego w Lublinie – I etap, praca nr 43,
S. Bieñkuński (SARP Warszawa), fot. Archiwum ZG SARP w Warszawie



9, 10. Konkurs architektoniczny na budowę Teatru Dramatycznego w Lublinie – I etap, praca nr 49,
A. Gucewicz, L. Kołacz (SARP Warszawa), fot. Archiwum ZG SARP w Warszawie



11, 12. Konkurs architektoniczny na budowę Teatru Dramatycznego w Lublinie – I etap, praca nr 7, M. Łyczkowski, współpraca J. Łyczkowski (SARP Warszawa), fot. Archiwum ZG SARP w Warszawie



13. Konkurs architektoniczny na budowę Teatru Dramatycznego w Lublinie – I etap, praca nr 58, Z. Kramarz, M. Makarski (SARP Lublin), fot. Archiwum ZG SARP w Warszawie

W lipcu odbyły się zebrania uczestników i Sądu Konkursowego drugiego etapu, podczas których omawiano i wyjaśniano szczegóły warunków konkursu, żadnych większych zmian jednak nie wprowadzono. Następnie podpisano umowę pomiędzy inwestorem – Prezydium Miejskiej Rady Narodowej, a organizatorem konkursu – Oddziałem Lubelskim SARP, po czym 30 lipca organizator przesłał zlecenia na wykonanie projektu konkursowego do czterech uprawnionych zespołów architektonicznych. Zgodnie z przyjętym harmonogramem uczestnicy otrzymali cztery i pół miesiąca na wykonanie i złożenie prac konkursowych.

15 grudnia 1960 r. wpłynęły wszystkie cztery opracowania konkursowe⁴⁰, można więc było rozpocząć dalsze procedowanie. Jeszcze przed świętami Bożego Narodzenia Henryk Gawarecki, sekretarz konkursu, pisał do Wydziału Kultury Prezydium Miejskiej Rady Narodowej o „wartości opracowań drugiego etapu” i stawiał wniosek (oczywiście w imieniu lubelskiego Związku Polskich Artystów Plastyków) o publikowanie materiałów konkursowych w osobnym wydawnictwie. Uzasadniał: „Byłoby ono ważnym dokumentem utrwalającym treści konkursu oraz wkład Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w realizację tak poważnego przedsięwzięcia”⁴¹. Jak się jednak wkrótce okazało, decyzje Sądu Konkursowego były bardziej powściągliwe w pozytywnym ocenianiu nadesłanych projektów.

Pierwsze zebranie Sądu Konkursowego odbyło się już 4 stycznia 1961 r., rozstrzygnięcie konkursu zaplanowano na drugi tydzień miesiąca. Tym razem prace konkursowe wyeksponowano w Warszawie, w miejscu obrad, czyli w lokalu Zarządu Głównego SARP przy ul. Foksal 1/2/4⁴². Dopiero końcowe spotkania

⁴⁰ Na drugim etapie konkursu prace przyjmowano w Sekretariacie Zarządu Głównego SARP w Warszawie.

⁴¹ Pismo z 2 XII 1960 r., zaadresowane do Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie, podpisane przez Henryka Gawareckiego, sekretarza organizacyjnego drugiego etapu konkursu, A ZG SARP, KzK, s. 97.

⁴² List Oddziału Lubelskiego SARP do Zarządu Głównego SARP, podpisany przez prezesa Oddziału Czesława Gawdzika i sekretarza Henryka Gawareckiego, 26 XII 1960, A ZG SARP, Teczka biała, II etap konkursu 294 (Oddział Lublin), s. 17.

miały miejsce w Lublinie. Wyniki konkursu podano w piśmie z 16 stycznia 1961 r. Dwóm zespołom nagród nie przyznano (Zbigniew Kramarz, Marian Makarski [praca oznaczona nr 1] oraz Marian Łyczkowski, Jan Łyczkowski i in. [praca nr 3]). Druga nagroda powędrowała do zespołu Andrzeja Gucewicza i Leszka Kołacza (praca nr 2), natomiast pierwsze miejsce uzyskał Stanisław Bieńkuński wraz z zespołem (praca nr 4), a zatem to jego praca została przeznaczona do realizacji⁴³. Rozstrzygnięcie drugiego etapu konkursu podano do publicznej wiadomości w „Komunikacie SARP”⁴⁴. 16 lutego 1961 r. Zarząd Oddziału SARP w Lublinie zlecił wykonanie odbitek ozalidowych oraz opracowanie czterech egzemplarzy wstępnego projektu Teatru Dramatycznego w Lublinie⁴⁵. W maju 1961 r. konkurs rozliczono.

Stylistycznie rzecz biorąc, wszystkie cztery projekty były do siebie zbliżone. Dominowały proste, geometryczne bryły wpisane w plan czworoboku – wszystkie zostały podporządkowane późnomodernistycznemu ideałowi „logiki, geometrii i dyscypliny”, jak chciał Jerzy Sołtan, i raczej nie wprowadzały rozwiązań nowatorskich, przełamujących ten dobrze zadomowiony już styl. Wnętrze było rozplanowane tradycyjnie: pudełkowa scena i widownia na planie podkowy we wszystkich projektach zostały ujęte w kierunku północ-południe. Przy czym w zwycięskim projekcie, w porównaniu do pierwszego etapu, architekt odwrócił widownię i scenę w ten sposób, że znalazły się one bezpośrednio za północnym westybuliem. Przykład ten pokazuje, że w wielu aspektach poszczególne propozycje mogły znacznie różnić od prac zgłoszonych przez te same zespoły w pierwszym etapie konkursu. Jedynie w projekcie nr 2 (Gucewicza i Kołacza) plac teatralny został ulokowany od strony ul. Grottgera. Pozostałe projekty sytuowały go od strony Alei Raławickich, wydobywając tym samym reprezentacyjny i prestiżowy charakter założenia, podkreślony podłużną fasadą gmachu teatru z dominującą nad nią monumentalną wieżą nadszcienia. Chociaż w książce korespondencyjnej drugiego etapu brakuje merytorycznego uzasadnienia werdyktu Sądu Konkursowego, to na podstawie opinii rzeczoznawców dość jednoznacznie można stwierdzić, że na tym etapie konkursu uwagę przykuwały nie tyle ogólne wartości wyrazowe budowli, co raczej szczegóły techniczne rozwiązań architektonicznych widowni i sceny, warunki akustyczne teatru, a także sposoby zaprojektowania instalacji oświetleniowych, ciepłych, sanitarnych i wentylacyjnych. W tej kwestii żadna z propozycji nie dawała jednak pełnej satysfakcji, bowiem we wszystkich projektach eksperci wykazali błędy i niedociągnięcia, które szczegółowo wypunktowali w przedłożonych na zlecenie Sądu Konkursowego ekspertyzach.

Przeznaczony do realizacji projekt Stanisława Bieńkuńskiego (1914–1989) wydawał się najlepiej spełniać oczekiwania stawiane wobec newralgicznej części budowli teatralnej, czyli widowni i sceny. Architekt, w owym czasie prezes Oddziału Warszawskiego SARP, był już znany z autorstwa kilku budowli w Warszawie, wzniesionych w stylu zbliżonym do socrealizmu, ale o pewnych cechach modernistycznych: pierwszego zaprojektowanego i wybudowanego po II wojnie światowej gmachu rządowego, czyli Państwowej Komisji Planowania Gospodarczego przy placu Trzech Krzyży 3/5 (1946–1949), a ponadto Ministerstwa Skarbu przy ul. Świętokrzyskiej 12 (1949–1954) oraz (zrealizowanego wspólnie ze Stanisławem Rychłowskim) Grand Hotelu Orbis przy ul. Kruczej 28 (1954–1957)⁴⁶. Projekt lubelski odbiegał więc od dotychczas stosowanej przez Bieńkuńskiego konwencji, stanowił cezurę stylistyczną w karierze architekta i zbliżał go już wyraźnie do grona modernistów.

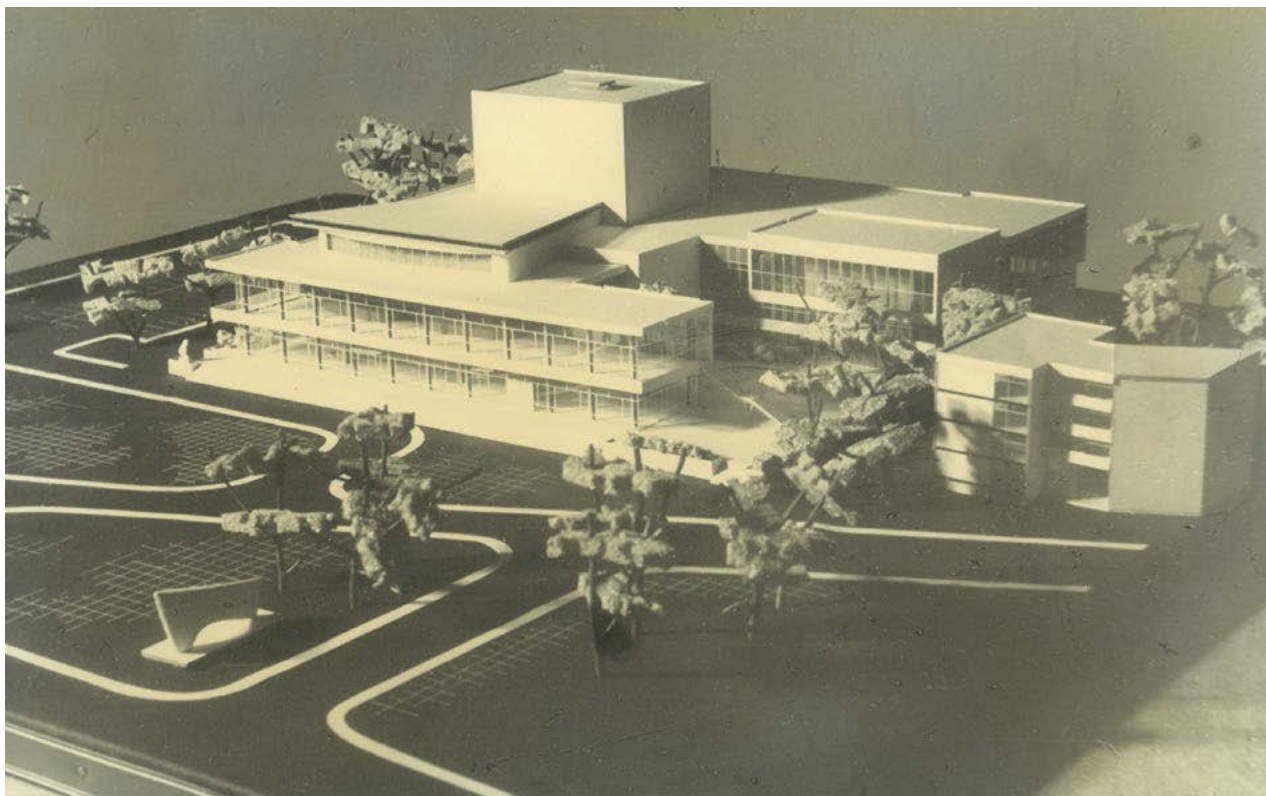
Nad dwukondygnacyjną przeszkloną fasadą pracy nr 4 znalazła się lekko zaokrąglona galeryjka ze wstęgowym oknem, a ponad nią umieszczono płaski trapezoidalny dach widowni, delikatnie opadający w stronę potężnego nadszcienia. W części zachodniej gmachu znalazł się niewielki otwarty dziedziniec, zza którego od południa wylaniał się masywny budynek zaplecza, co – wraz z nieco wysuniętą w stronę zachodnią fasadą – przełamywało symetryczny układ centralnej części gmachu, skrywającej widownię i scenę. Rozplanowanie widowni i sceny w projekcie nr 4 zostało ocenione najwyżej spośród wszystkich prac. Szczególnie dobrze prezentował się zespół sceny, w którym jedynie brak komunikacji między sceną, zasceniem a widownią

⁴³ W zespole zwycięskiej pracy oznaczonej nr 4 znaleźli się: Stanisław Bieńkuński (autor), Z. Pawłowski (konstrukcja), Z. Chwiłkowski (instalacje sanitarne), J. Bursztyński (instalacje elektryczne), R. Borkowski (makieta) i M. Prusakiewicz (technologia sceny), List Oddziału Lubelskiego SARP do Zarządu Głównego SARP, podpisany przez prezesa Oddziału Czesława Gawdzika i Sekretarza Henryka Gawareckiego, 16 I 1961, A ZG SARP, Teczka biała, II etap konkursu 294 (Oddział Lublin), s. 14.

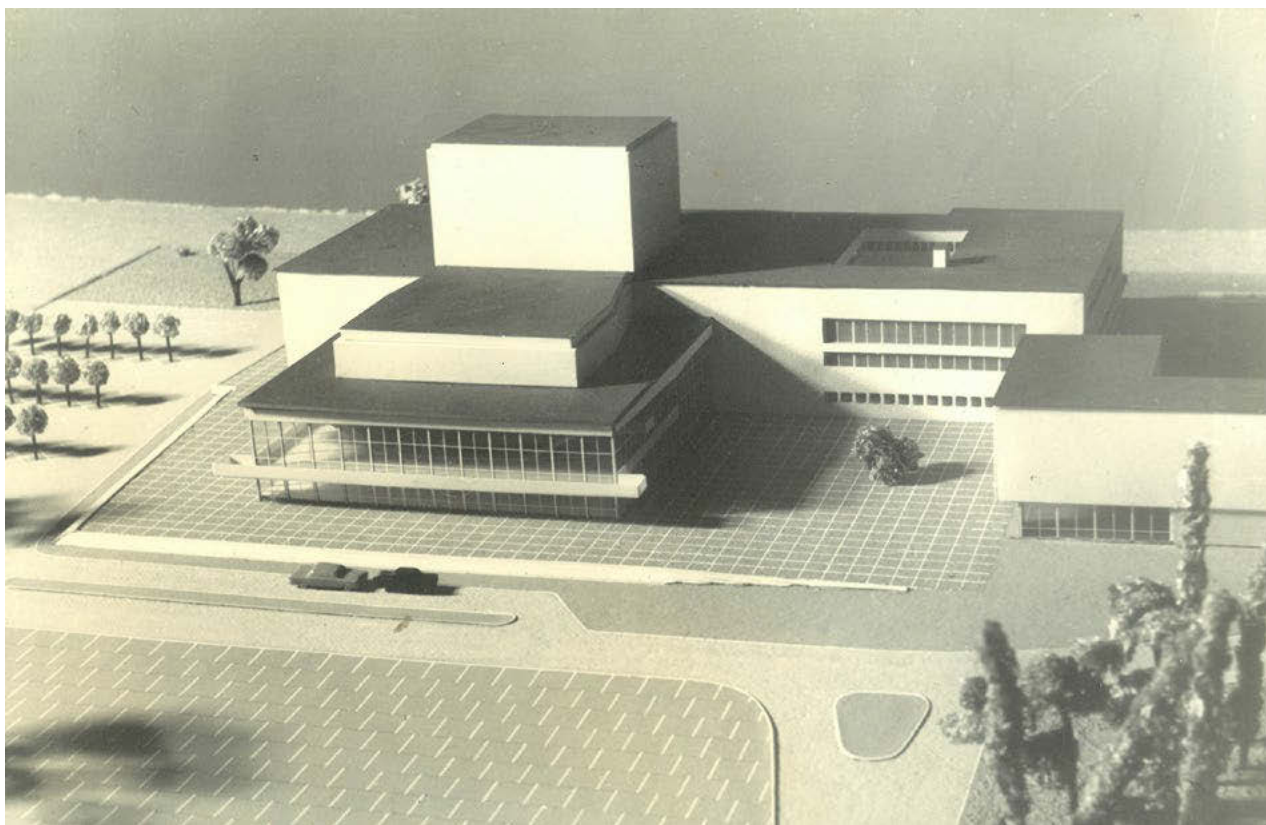
⁴⁴ *Rozstrzygnięcie konkursu powszechnego Oddziału Lubelskiego SARP nr 294 na projekt gmachu Teatru Dramatycznego w Lublinie*, „Komunikat SARP”, 1961, 2, s. 13–14.

⁴⁵ Pismo Oddziału Lubelskiego SARP do Spółdzielni „Zespół” w Warszawie, 16 II 1961, podpisane przez sekretarza organizacyjnego Konkursu Henryka Gawareckiego, A ZG SARP, KzK, s. 174.

⁴⁶ Wymienione budowle to obecnie (odpowiednio): Ministerstwo Rozwoju, Pracy i Technologii, Ministerstwo Finansów i Mercure Warszawa Grand.



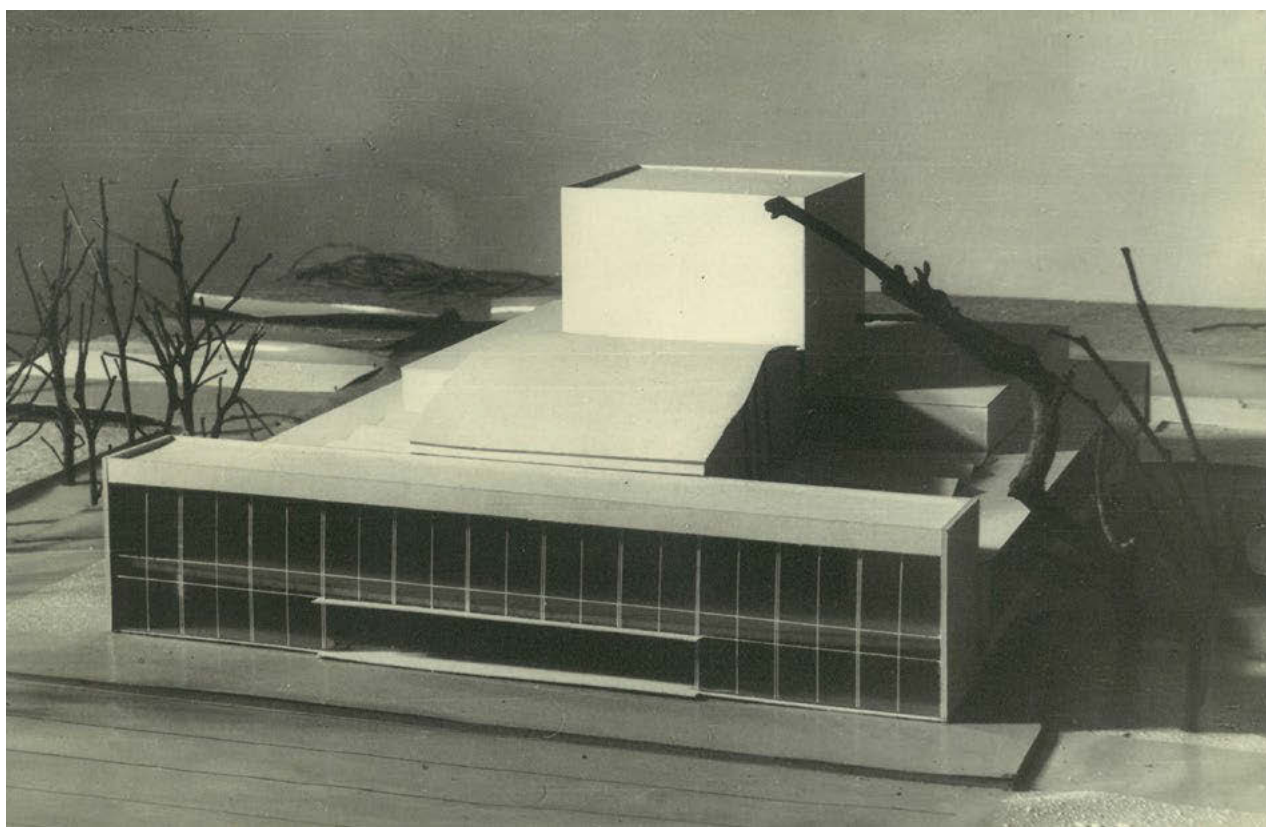
14. Konkurs architektoniczny na budowę Teatru Dramatycznego w Lublinie – II etap, I nagroda –
S. Bieńkuński (praca nr 4), fot. Archiwum ZG SARP w Warszawie



15. Konkurs architektoniczny na budowę Teatru Dramatycznego w Lublinie – II etap, II nagroda –
A. Gucewicz, L. Kołacz (praca nr 2), fot. Archiwum ZG SARP w Warszawie



16. Konkurs architektoniczny na budowę Teatru Dramatycznego w Lublinie – II etap,
Z. Kramarz, M. Makarski (praca nr 1), fot. Archiwum ZG SARP w Warszawie



17. Konkurs architektoniczny na budowę Teatru Dramatycznego w Lublinie – II etap,
M. Łyczkowski, J. Łyczkowski (praca nr 3), fot. Archiwum ZG SARP w Warszawie

uznano za mankament, ale za to łatwy do poprawy. Większe wątpliwości budziło umieszczenie kabin radia i telewizji pod widownią za kanałem orkiestrowym. Dobrze wypadły natomiast inne elementy wnętrza, na przykład projekt wejścia głównego do zascenia czy usytuowanie gabinetów dyrekcji oraz pomieszczeń administracyjnych, technicznych, socjalnych etc. Projekt ten miał najmniej błędów funkcjonalnych i dlatego w porównaniu z konkurentami uplasował się na miejscu pierwszym. Na przykład ocena pracy nr 1 (Kramarz, Makarski), która pod względem funkcjonalności wnętrza wypadła najsłabiej, była sformułowana jednoznacznie: „projekt wykazuje braki i błędy funkcjonalne i technologiczne w większości nie do poprawienia bez zasadniczej zmiany projektu i jego koncepcji”⁴⁷. O ile jednak ekspert chwalił funkcjonalność teatru w projekcie nr 4, to już ocena akustyki teatralnej w tej propozycji nie była tak przychylna. Paradoksalnie w tym zakresie oceny najlepiej wypadł projekt nr 1, który wyróżniał się między innymi bardzo dobrym usytuowaniem pomieszczeń hałaśliwych i wymagających ciszy, trafnym rozwiązaniem przekroju podłużnego widowni czy właściwymi propozycjami wyposażenia sali w materiały dźwiękochłonne. Na tym tle propozycja nr 4 robiła wrażenie niedopracowanej, skoro rzeczoznawca dostrzegał konieczność wykonania „znaczących przeróbek, które będą miały zasadniczy wpływ na usytuowanie pomieszczeń, konstrukcję i rozwiązania instalacyjne”⁴⁸. W innych zakresach oceny w opiniach rzeczoznawców pozostałe projekty również wypadały lepiej niż zwycięski projekt nr 4. W rozplanowaniu elektryki i oświetlenia projekt Bieńkuńskiego przegrywał z propozycjami nr 2 i nr 3, natomiast w zakresie instalacji cieplnych, sanitarnych i wentylacyjnych wskazano w nim tak wiele mankamentów, że zajął ostatnie miejsce.

Przytoczone wyżej wybiórczo opinie świadczą, że Bieńkuński skoncentrował uwagę przede wszystkim na kwestii zasadniczej, czyli koncepcji powiązania sceny i widowni oraz na ogólnym rozplanowaniu funkcjonalnym budynku, w mniejszym stopniu przywiązywał wagę do szczegółowych rozwiązań instalacyjnych, które w całościowej ocenie porównawczej projektów rzeczywiście były łatwiejsze do poprawy i uzupełnienia niż zasadnicza kompozycja całości. Należy również pamiętać, że w drugim etapie konkursu wciąż oceniano projekt koncepcyjny, który, choć zawierał już wiele szczegółowych rozwiązań, daleki był od projektu wykonawczego, zatem wszystkie uwagi eksperckie, stanowiące rzecz jasna nieodzowny element oceny różnych aspektów funkcjonalności budynku, wskazywały zarazem na coś ogólniejszego: oceniały ciężar problemów do przezwyciężenia przy ewentualnym rozpoczęciu inwestycji. Wydaje się więc, że wskazane wyżej przykładowe mankamenty, jak też inne, znacznie bardziej szczegółowe niedociągnięcia projektów, które piętrzyły się w opiniach rzeczoznawców, w ostatecznym rozrachunku mogły zaważyć na wyborze przez Sąd Konkursowy nie tyle projektu najbardziej wartościowego, co raczej najmniej kłopotliwego. Pytanie, które warto postawić, brzmi: dlaczego po wyłonieniu zwycięskiego projektu nie podjęto działań, które doprowadziłyby do rozpoczęcia budowy? Analiza ocen konkursowych przynosi częściową i hipotetyczną odpowiedź. Żaden z zaprezentowanych projektów nie posiadał waloru wyjątkowości, a przynajmniej innowacyjności, który mógłby przekuć wyniki konkursu na działanie. Dziwi chociażby brak reakcji ze strony dyrektora teatru, Jerzego Torończyka, który jako członek Sądu Konkursowego doskonale orientował się w meandrach rywalizacji i jej wynikach. Wygląda więc na to, że na etapie rozstrzygnięć konkursowych zabrakło determinacji inwestora i entuzjazmu przyszłego użytkownika, skoro przedsięwzięcie zamrożono i skierowano do poczekalni o nieokreślonym czasowo horyzoncie, który – jak się okazało – rozciągnął się na ponad dekadę.

VI

W 1971 r. niespodziewanie zmarł Jerzy Torończyk. Jego miejsce zajął Kazimierz Braun, który od 1967 r. pełnił funkcję kierownika artystycznego teatru. W czasach Brauna ponownie rozgorzała batalia o nowy gmach teatru. Jej finałem była dymisja dyrektora i rozpoczęcie budowy. Zarazem, właśnie za sprawą Brauna, pojawiła się jeszcze jedna i do tego bardzo interesująca koncepcja teatru lubelskiego. Tym razem wyszła ona nie od architekta czy urzędnika, ale od człowieka teatru.

⁴⁷ Tadeusz Laskowski, „Opinia dotycząca czterech projektów budowy Teatru Dramatycznego w Lublinie, będących przedmiotem prac Sądu Konkursowego SARP, w części dotyczącej funkcjonalności teatru tj. widowni, sceny i zascenia oraz technologii sceny i pracowni technicznych”, A ZG SARP, KzK, s. 127.

⁴⁸ Jerzy Sadowski, „Opinia w zakresie akustyki do projektów konkursowych budynku teatru dramatycznego w Lublinie”, A ZG SARP, KzK, s. 117.

Kazimierz Braun był twórcą teatralnym w pełni – reżyserował, zajmował się inscenizacją, pisał scenariusze, a także był autorem cenionych opracowań z zakresu teorii i historii teatru. W pracy reżyserskiej i inscenizatorskiej stosował eksperymentalne i niekonwencjonalne rozwiązania, na przykład jako pierwszy w Lublinie grał spektakle według prozy Tadeusza Różewicza, odważnie przekraczając pole gry aktorskiej wyznaczone sceną. Nie jest to zapewne najistotniejsza miara osiągnięć teatralnych, ale warto przypomnieć, że za czasów jego szefowania miało miejsce najwięcej premier w historii teatru lubelskiego od czasu zakończenia II wojny światowej. Aby właściwie spojrzeć na pozycję Brauna w Lublinie, trzeba też zaznaczyć, że nie należał on do partii komunistycznej, co było wyjątkiem od reguły – przynależność partyjna osób pełniących funkcje kierownicze w instytucjach kultury była normą. Co więcej, jak pokazują dokumenty Instytutu Pamięci Narodowej, Kazimierz Braun był rozpracowywany przez służby specjalne PRL-u⁴⁹. W czasie sprawowania przezeń funkcji dyrektora teatru w Lublinie inwigilacja przybrała na sile i robiono wiele, aby zdeprecjonować jego działalność zawodową⁵⁰.

Jego wizja nowego gmachu teatralnego, a zwłaszcza przestrzeni teatralnej, również wykraczała poza tradycyjne schematy. Marzeniem Brauna był teatr wyposażony w przestrzeń zmienną, przełamującą klasyczne powiązanie widowni i sceny pudełkowej. Dobrze wiedział, że tego typu tendencje, nawiązujące do awangardy teatralnej z okresu międzywojennego, powoli przybierają na sile w teatrze światowym, sam w tym czasie wypracował koncepcję „teatru wspólnoty” i prowadził badania historyczne nad przestrzenią teatralną⁵¹. Nie może więc dziwić, że kiedy idea budowy nowego gmachu dla teatru lubelskiego powróciła w dyskusji z władzami, Kazimierz Braun natychmiast wysunął autorską propozycję, jego zdaniem, sztytą na miarę lubelskich potrzeb, a zarazem nowoczesną i właściwie niemającą precedensu w skali ogólnopolskiej. Była ona ściśle związana z koncepcją teatralnej przestrzeni zmiennej, czyli takiej, którą można na nowo tworzyć i dostosowywać do warunków określonego spektaklu. Pierwsze rozmowy w tej sprawie Braun odbył z Wydziałem Kultury Miejskiej Rady Narodowej wiosną 1971 r., jeszcze przed nominacją na stanowisko dyrektora.

Bezpośrednim odniesieniem dla teatru lubelskiego miał być teatr w Malakoff pod Paryżem. Latem 1971 r. Braun pojechał do Francji, gdzie poznał Guy Kayata⁵², szefa dopiero co oddanego do użytkowania Théâtre 71 w Malakoff. Ten właśnie niezbyt duży (z widownią na ok. pięćset miejsc), ale nowoczesny teatr, który posiadał przestrzeń zmienną, stanowił dla Brauna wzór dla koncepcji nowego teatru lubelskiego. Jesienią Braun przedstawił zarys koncepcji Ryszardowi Wójcikowi, ówczesnemu przewodniczącemu Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie, który – wedle wspomnień reżysera – miał zapalić się do pomysłu. Zaraz po nominacji na dyrektora teatru (1 grudnia 1971 r.), wiedziony pragnieniem doprecyzowania propozycji, Kazimierz Braun przystąpił do intensywnych studiów nad architekturą i przestrzenią teatralną⁵³. Jego koncepcja, jak wspomina, zakładała budowę teatru z przestrzenią zmienną na pięćset miejsc. Strop techniczny z oprządkowaniem (reflektory, mikrofony, wyciągi) miał znaleźć się nad całą podłogą. Samą podłogę można było dowolnie kształtować za pomocą systemu zapadni, a ruchome ściany pozwalały zmniejszać lub zwiększać wnętrze⁵⁴. Koncepcja ta została następnie przedstawiona Wójcikowi, który propozycję – wedle słów reżysera – wstępnie zaakceptował. Na tym etapie nie powrócono jeszcze do konkursowego projektu Bieńkuńskiego

⁴⁹ W kwestionariuszu informacyjnym osoby rozpracowywanej przez służby specjalne podano, że bezpośrednim powodem wszczęcia sprawy (rozpracowywania) Kazimierza Brauna (co nastąpiło 23 IV 1971 r.) było udzielenie wywiadu i opublikowanie artykułu w paryskiej „Kulturze” podczas pobytu stypendialnego reżysera we Francji w 1961 r., w którym miał on „szkalować stosunki panujące w PRL”. Ponadto zapisano tam: „Utrzymuje kontakty ze środowiskiem KUL, oraz osobami zam. w Anglii i we Francji. Wrogo ustosunkowany do ustroju, przemycając wrogie treści w pracy zawodowej”, Kwestionariusz informacyjny Kazimierza Brauna, Archiwum IPN, Podzespół: Wojewódzki Urząd Spraw Wewnętrznych we Wrocławiu 1983–1990, Teczka: Sprawa operacyjnego sprawdzenia kryptonim „Mefista” dot. Kazimierz Braun, sygn. IPN Wr 024/8504, t. 1.

⁵⁰ W *Planie dalszych przedsięwzięć w sprawie krypt. „Mefista” nr 12073*, z 22 IV 1974 r., zawierającym rodzaj podsumowania prowadzonych działań operacyjnych, zapisano: „Z dok. operac., anonimów i artykułów prasowych za okres 1973–74 wynika, że fig. prowadzi szkodliwą działalność w placówce przez siebie prowadzonej”. Zaplanowano dalsze postępowanie operacyjne, w tym kontrolę finansową teatru, działania mające na celu kompromitację Kazimierza Brauna w środowisku, sfingowanie anonimu o rzekomym nieobyczajnym prowadzeniu się, przygotowanie felietonu o nadmiernym bogaceniu się etc. Postanowiono sporządzić stosowny raport dla KW PZPR, *Plan dalszych przedsięwzięć w sprawie krypt. „Mefista” nr 12073* [msp], Archiwum IPN, Podzespół: Wojewódzki Urząd Spraw Wewnętrznych we Wrocławiu 1983–1990, Teczka: Sprawa operacyjnego sprawdzenia kryptonim „Mefista” dot. Kazimierz Braun, sygn. IPN Wr 024/8504, t. 1.

⁵¹ Pokłosiem pasji badawczych i teoretycznych Kazimierza Brauna z tego okresu były książki: *Teatr wspólnoty* (1972) i *Nowy teatr na świecie* (1975). Swoją koncepcję lubelskiego teatru i związane z nią perypetie opisał w książce: *Pamięć. Wspomnienia*, Toruń 2015, s. 299–303.

⁵² Guy Kayat (1936–1983) – francuski reżyser teatralny. Dyrektor Théâtre 71 w Malakoff, otwartego na wiosnę 1971 r. z okazji stulecia Komuny Paryskiej. Pod jego kierownictwem teatr ten stał się symbolem decentralizacji i zaangażowania politycznego instytucji kultury; https://data.bnf.fr/fr/14685511/guy_k'ayat/ (dostęp: 25III 2023).

⁵³ Rezultatem tych studiów i badań była książka *Przestrzeń teatralna*, którą Kazimierz Braun wydał w 1982 r.

⁵⁴ Korespondencja mailowa Kazimierza Brauna skierowana do autora niniejszego artykułu, 20 IV 2021 r.

(początkowo Braun niewiele o nim wiedział), natomiast Wójcik od razu wskazał lokalizację dla nowego teatru, czyli teren przy zbiegu ulic Grottgera i Skłodowskiej, wcześniej rozpatrywany w konkursie.

Warto zauważyć, że to był moment, kiedy do gry o nowy teatr dołączył przedstawiciel władz wojewódzkich. Orędownikiem budowy teatru, a więc *de facto* reprezentantem inwestora, został bowiem przewodniczący Wojewódzkiej Rady Narodowej, terenowego organu władzy państwowej w czasach PRL-u. Co więcej, już w 1973 r. Wójcik objął stanowisko wojewody lubelskiego, a od 1975 r. był I sekretarzem KW PZPR w Lublinie, zatem awansował do rangi najwyższego urzędnika państwowego na Lubelszczyźnie. Tym samym kontrolę nad planowaną inwestycją sprawował odtąd terenowy organ władz centralnych i partyjnych, a nie jak dotąd – lokalne władze miejskie.

Prawdopodobnie już na początku 1972 r. nowy inwestor powrócił do projektu Stanisława Bieńkuńskiego, a samego architekta ponownie zaproszono do dalszej współpracy. Zaktualizowane projekty gmachu teatralnego, w których warszawski architekt zmodyfikował i znacznie powiększył wyjściowy projekt, są datowane na połowę kwietnia 1972 r. i zapewne stanowiły podstawę dla uchwały powziętej 30 maja 1972 r. przez Prezydium WRN o budowie Teatru Dramatycznego w Lublinie. Ponownie wykonane rzuty sytuacyjne, widoki elewacji oraz przekroje poziome i pionowe budynku zarówno pokazują nowe rozwiązania, wprowadzone na bazie pierwotnego projektu, jak i świadczą o znaczącym powiększeniu docelowej inwestycji, zwłaszcza w części południowej. Planowano teraz gmach o dwóch scenach zamkniętych w bryle o nieregularnym kształcie. Projektant zachował postać teatru tradycyjnego w części północnej gmachu, w której nadal miała znajdować się scena pudełkowa oraz znacznie powiększona widownia na ponad tysiąc miejsc. Natomiast w części południowej budynku został wydłużony, a architekt dodał tam – na osi całego założenia – drugą, mniejszą scenę z przestrzenią zmienną, a więc w typie rozwiązania forsowanego przez dyrektora lubelskiego teatru. Inwestor postanowił zatem przekształcić gmach w budowlę dwusegmentową: w jednym segmencie został zachowany pierwotny kształt widowni i sceny, a w drugim – uwzględniono oczekiwania i argumentację Brauna. On sam uważał, że tak wielki teatr dla Lublina nie jest potrzebny, ale plan ten zaakceptował właśnie dlatego, że znalazł się w nim również „jego” teatr. Następnie Bieńkuński nadzorował wykonanie projektów technicznych poszczególnych fragmentów gmachu⁵⁵. W sierpniu 1972 r. powstały między innymi plany z czterema wariantami sceny eksperymentalnej, przy czym w kwestiach związanych z docelowym urządzeniem przestrzeni zmiennej pomocą mieli służyć francuscy architekci teatru w Malakoff⁵⁶, którzy, wedle świadectwa Brauna, zgodzili się udostępnić swój projekt z Malakoff dla Lublina i byli skłonni podjąć bliższą współpracę wdrożeniową na kolejnym etapie realizacji przedsięwzięcia. Do tej wymiany doświadczeń jednak nie doszło.

Jeszcze w styczniu 1972 r. „Kurier Lubelski” donosił, że po wybudowaniu nowego gmachu teatru „z dwiema scenami” Operetka Lubelska zajmie historyczny budynek teatru przy ul. Narutowicza, natomiast dla filharmonii zaplanowano wybudowanie nowego skrzydła przy starym teatrze, w którym miała znaleźć się sala koncertowa⁵⁷. Jednak na początku 1974 r. plany te uległy gwałtownym zmianom i przetasowaniom, które zakończyły sen Brauna o przestrzeni zmiennej dla teatru lubelskiego. O siedziby w wielkim gmachu przy reprezentacyjnym placu miejskim dla swoich instytucji upomnieli się wówczas dyrektorzy wspomnianych wyżej Operetki Lubelskiej i Filharmonii Lubelskiej, którzy przeforsowali kolejne zmiany w projekcie po swojej myśli, ale na niekorzyść teatru. W wyniku zakulisowych pertraktacji, w których Braun nie brał udziału, ustalono, że zamiast teatru z przestrzenią zmienną w nowym gmachu znajdzie swoją siedzibę Filharmonia Lubelska, a z wielkiej sali widowiskowej będzie mogła też korzystać Operetka Lubelska. Paradoksalnie w przekształconym planie użytkowania Teatru Dramatycznego specyficzne cechy teatralności obiektu zostały zmniejszone⁵⁸. Był to bezpośredni powód ustąpienia Kazimierza Brauna ze stanowiska dyrektora teatru oraz przyczyna jego decyzji o wyjeździe z Lublina, którą – jak sam stwierdzał – podjął w proteście wobec zamiany planowanego budynku teatralnego w „kombinat kulturalny”⁵⁹.

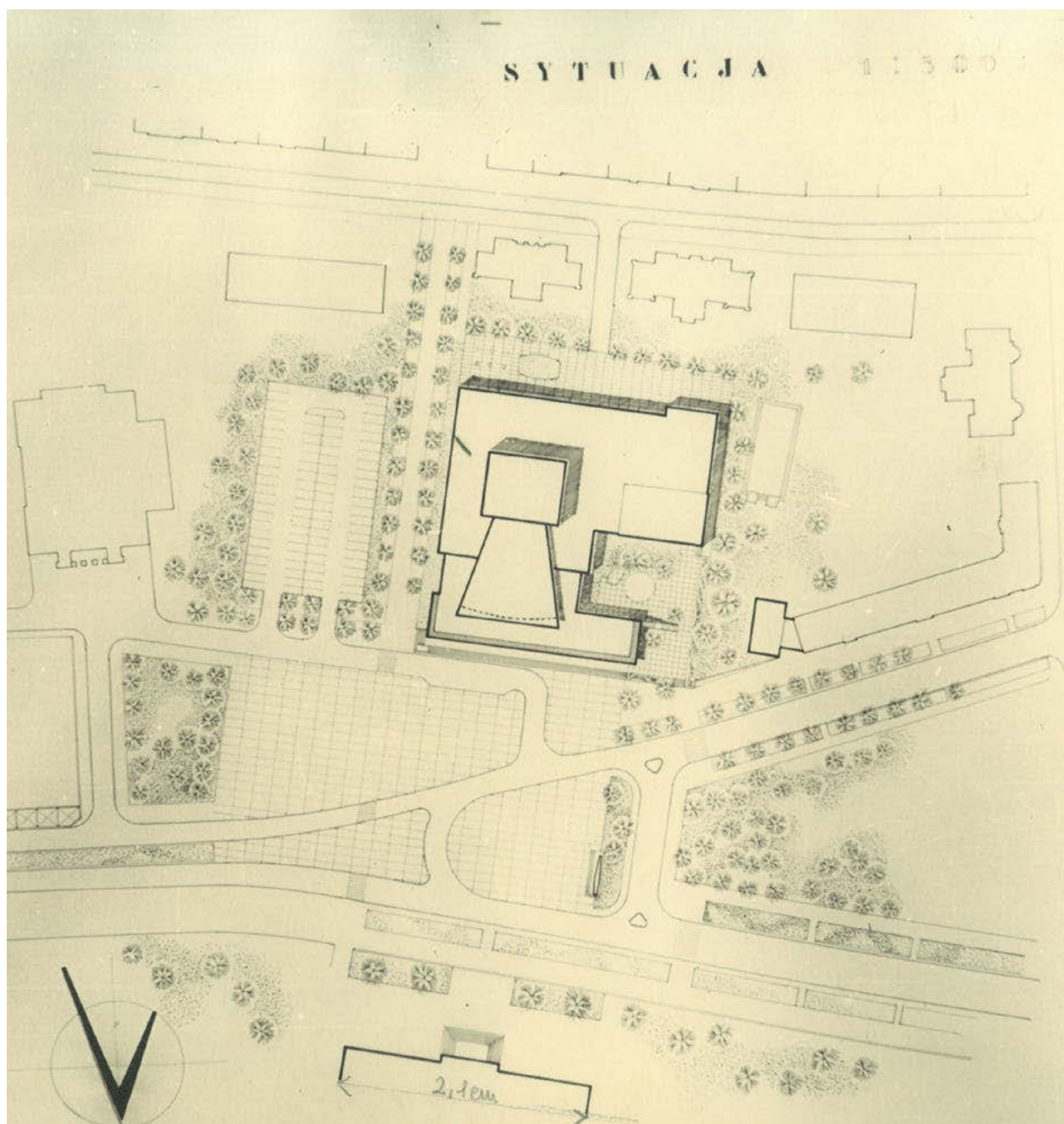
⁵⁵ Plany wykonywali projektanci Biura Projektowo-Badawczego Budownictwa Ogólnego „Miastoprojekt – Lublin”, Archiwum Państwowe w Lublinie, Zespół Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie, sygn. 516.

⁵⁶ Byli to: Serge Lana (1927–2011) – absolwent École spéciale d’architecture w Paryżu. Projektował głównie na potrzeby paryskich przedmieść robotniczych (Malakoff, Bagnolet, Saint-Denis, Montreuil) i w miastach średniej wielkości, takich jak Bourges czy Vierzon, oraz Daniel Rosen.

⁵⁷ *Lublin otrzyma nowy gmach teatralny*, „Kurier Lubelski”, 1972, 20, s. 1.

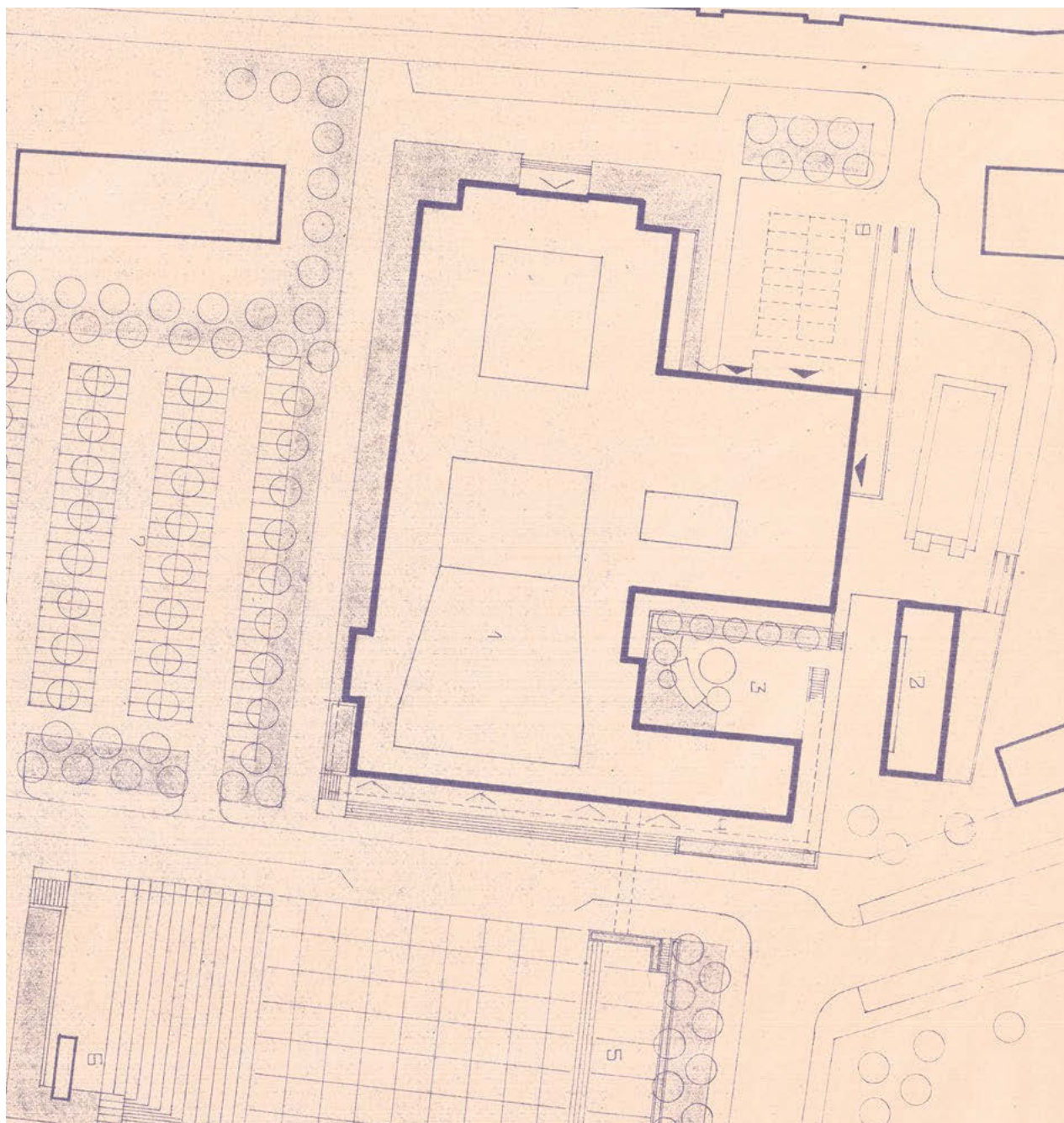
⁵⁸ Wydaje się, że przypieczętowaniem tego stanu rzeczy była decyzja wycofania się Teatru im. Juliusza Osterwy z planów przeprowadzki do nowej siedziby, która została podjęta dopiero w 1996 r. W opinii Kazimierza Brauna po usunięciu z gmachu przestrzeni zmiennej projekt ten nie tylko wydawał się „monumentalny, reprezentacyjny i pomnikowy”, ale też nabrał znamion „staroświeckości”, Braun, *Pamięć...*, s. 302.

⁵⁹ Od stycznia 1975 r. Kazimierz Braun pełnił funkcję dyrektora Teatru Współczesnego we Wrocławiu.



18. Plan sytuacyjny Teatru Dramatycznego i placu Teatralnego, II etap konkursu (proj. S. Bieńkuński), 1960, Archiwum ZG SARP w Warszawie

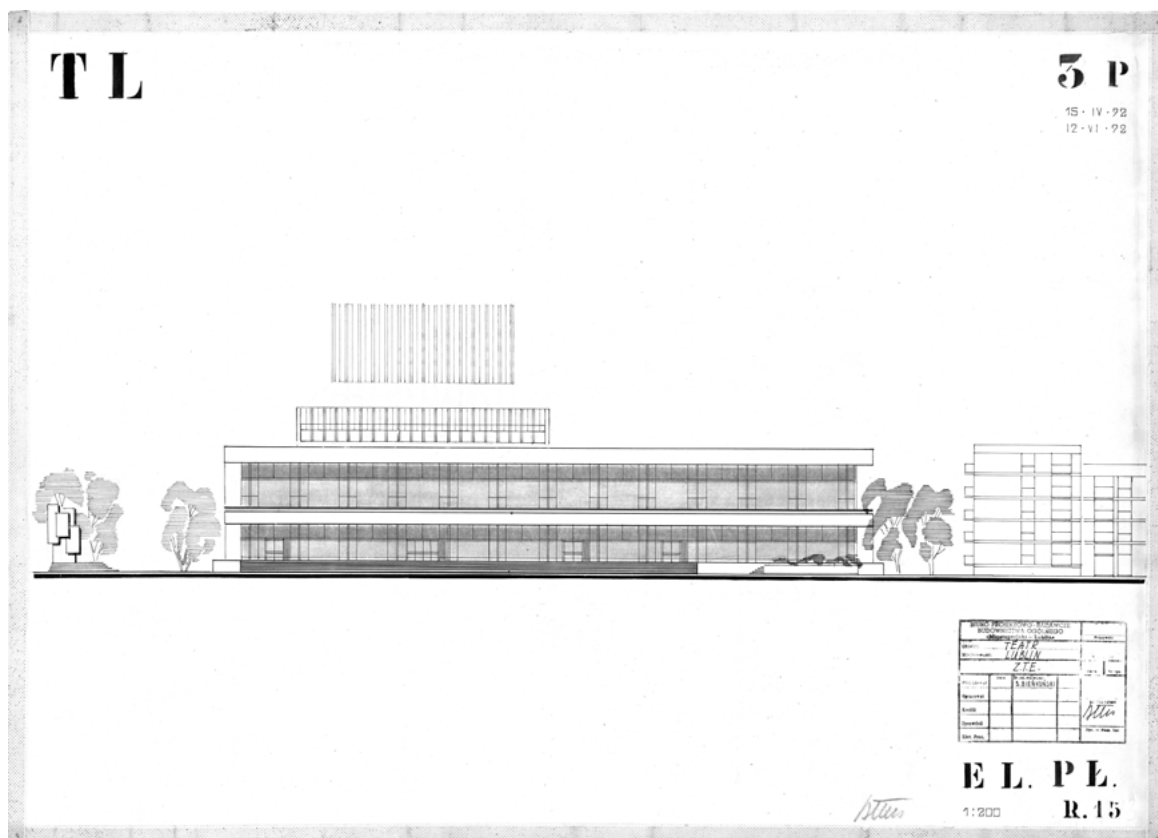
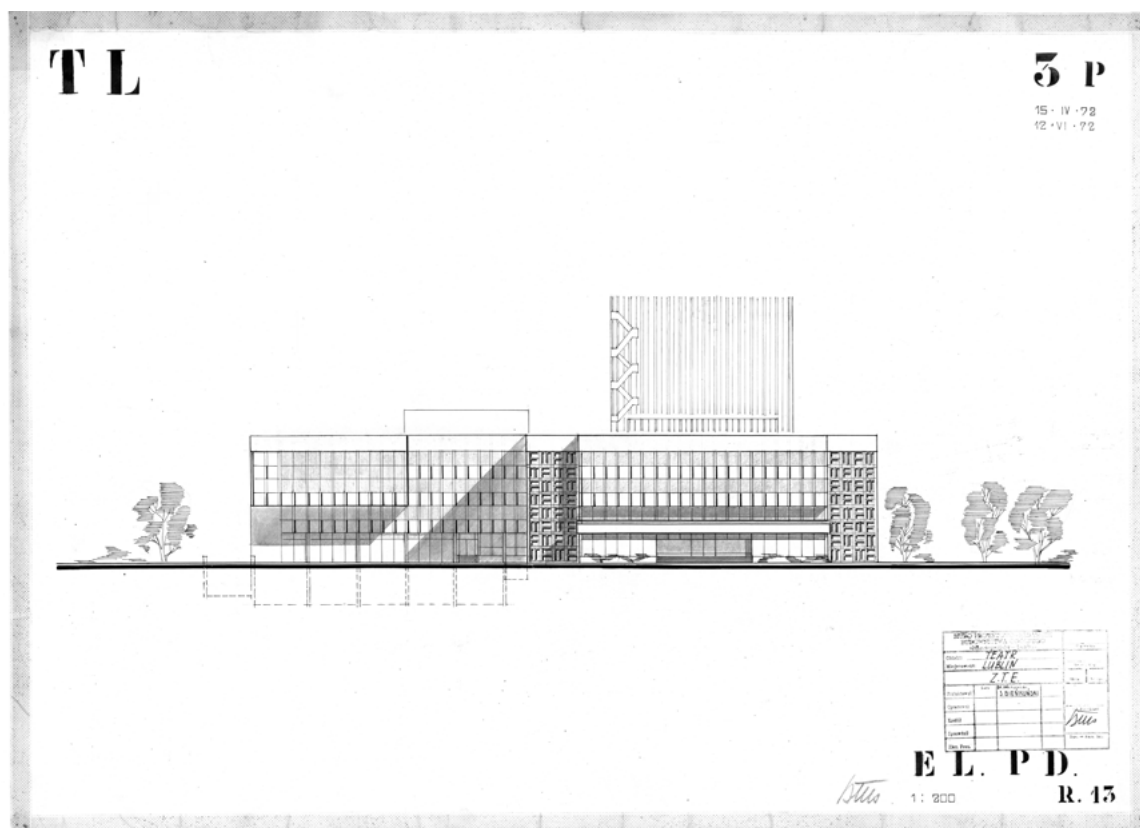
Projekt ponownie wrócił do architekta, któremu zlecono wstawienie w miejsce teatru z przestrzenią zmienną sali filharmonii wraz z zapleczem, co ostatecznie powiększyło kubaturę gmachu do blisko 184 tys. m³. Długość budynku od strony ul. Grottgera osiągnęła teraz 111 m, główna zaś fasada od strony ul. Nowotki – 75 m. Budynek był w zasadzie dwukondygnacyjny, a najwyższa część nadscenia sięgnęła 32 m. Gmach miał składać się z trzech segmentów. W części A, od ul. Nowotki, znalazła się główna sala, foyer dla publiczności, kasy biletowe, szatnia i kawiarnia. Otwarty dziedziniec od strony zachodniej miał pełnić funkcje użytkowe w okresie letnim (miało się tam znajdować podium dla orkiestry, parkiet do tańca, stoliki kawiarniane etc.). Tuż obok dziedzińca został zaprojektowany wolno stojący dom aktora z klubem – kawiarnią na parterze i 24 mieszkaniami. W części B miała znajdować się sala koncertowa filharmonii, sale prób, garderoby etc. Natomiast segment C był przeznaczony na zaplecze techniczne i gospodarcze, magazyny, garaże podziemne, warsztaty etc.



19. Plan sytuacyjny Teatru Dramatycznego i placu Teatralnego, 1972 (proj. S. Bieńkuński),
Archiwum Artystyczne Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie

25 lipca 1974 r., z okazji 30-lecia PRL-u, w obecności wicepremiera Mieczysława Jagielskiego odbyła się uroczystość podpisania i wmurowania aktu erekcyjnego pod budowę Teatru Dramatycznego wraz z Filharmonią w Lublinie⁶⁰. Szczegółowy projekt budowy został sporządzony przez Biuro Studiów i Projektów Budownictwa Ogólnego „Miastoprojekt” w Lublinie pod nadzorem głównego architekta Stanisława

⁶⁰ Lektura tego aktu przynosi niespodziankę, zapisano w nim bowiem błędnie, że uchwałą Prezydium WRN z 30 maja 1972 r. podjęto decyzję „o budowie Teatru Dramatycznego wraz z Filharmonią”. Tymczasem w samej uchwale nie ma wzmianki o filharmonii, gdyż faktycznie instytucja ta została dołączona do projektu w późniejszym okresie. Zapis ten brzmi: „Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej postanawia [...] wybudować Teatr Dramatyczny w Lublinie, który będzie stanowił stałą siedzibę i bazę działalności Państwowego Teatru im. J. Osterwy”, Odpis Uchwały nr 131/972/72 Prezydium WRN w Lublinie w sprawie budowy Teatru Dramatycznego w Lublinie, 30 V 1972, Archiwum Urzędu Miasta Lublin.



21, 22, 23. Widoki elewacji zachodniej, południowej i północnej Teatru Dramatycznego w Lublinie, 1972 (proj. S. Bieńkuński), Archiwum Urzędu Marszałkowskiego, fot. dzięki uprzejmości CSK

Bieńkuńskiego. Generalnym wykonawcą zostało Lubelskie Przedsiębiorstwo Budownictwa Przemysłowego. Rozpoczęła się budowa ogromnego, wielofunkcyjnego obiektu, który nigdy nie został ukończony w kształcie przewidzianym przez architekta.

VII

W swoich wspomnieniach Kazimierz Braun zanotował: „Nowy teatr w Lublinie miał być teatrem nowoczesnym, funkcjonalnym i skromnym, odpowiednim dla potrzeb Lublina, a zarazem o najnowocześniejszych w skali światowej rozwiązaniach. Byłby pierwszym takim teatrem w Polsce, w tej części Europy. Mógłby wytyczyć nowe drogi budownictwa teatralnego i budownictwa obiektów dla sztuk widowiskowych w naszym kraju. Mógłby otworzyć nowe horyzonty myślenia, nie tylko w dziedzinie architektury teatralnej, ale także na płaszczyźnie tworzenia sztuki oraz społecznego funkcjonowania teatru. Mógłby postawić w nowym świetle relację widz–aktor w widowisku i umożliwić tworzenie nowych środków wyrazowych”⁶¹.

Być może przywołany wyżej pogląd brzmi trochę przesadnie (został sformułowany po niemal pięćdziesięciu latach od opisywanych wydarzeń), ale wciąż dobrze oddaje pokładane w nowym lubelskim teatrze nadzieje jego ówczesnego dyrektora i sprzyjającej mu zapewne części lubelskiego środowiska teatralnego z tamtego okresu. Jeśli sięgnie się do świadectw z epoki, widać, że decydenci nie interesowali się za bardzo aktualnymi dążeniami w architekturze teatralnej ani też niewiele obchodziła ich kondycja samego teatru. Zamiast tego przejawiali godny zastanowienia entuzjazm na myśl o wyposażeniu wznoszonego obiektu. W ten sposób już w chwili rozpoczęcia budowy pojawiły się onieśmielające wizje jego wystroju: „Budynek teatru będzie posiadał najnowocześniejsze urządzenia, wyposażenia, wystrój wnętrz. Scena główna obrotowa, bębnowa o średnicy 17 m, zapadnie, ruchome podesty widowni, mechanicznie podnoszone poziomy fasy dla orkiestry itp. [...] piękne boazerie, wykładziny, płyty marmurowe, aluminium itd.” – emocjonował się dyrektor Zarządu Inwestycji Teatru Dramatycznego w Budowie, Edward Sypko, w rozmowie z „Kurierem Lubelskim” tuż po wmurowaniu aktu erekcyjnego⁶². Pragnienie blichtru i wielkości przyćmiło rzeczywiste potrzeby.

Taki obrót spraw w zasadzie przekreślił rozsądne rozwiązanie kompromisowe, powstałe w okresie współpracy głównego architekta gmachu i dyrektora teatru, które połączyło interesy obu stron zainteresowanych inwestycją. Władza mogła spodziewać się przecież reprezentacyjnej sali widowiskowej o wielofunkcyjnym charakterze, z kolei teatr lubelski miał szansę rozpocząć nowy rozdział swojej historii, mierząc się z nowoczesną przestrzenią teatralną i wszystkimi możliwościami, które ona daje. O ile sam gmach został utrzymany w stylu późnomodernistycznego neoracjonalizmu, który – nawiasem mówiąc – na początku lat 70., pod naporem postmodernistycznej krytyki, tracił powoli zwolenników, o tyle teatralna przestrzeń zmienna, proponowana przez Brauna, była w owym czasie w skali globalnej rewolucyjną zmianą, a w Polsce niemal zupełną nowością i w tym znaczeniu mogła dać lubelskiej inwestycji ogromną siłę oddziaływania. W czasie gdy ważyły się losy nowej siedziby teatru w Lublinie, nad eksperymentalną koncepcją przestrzeni teatralnej pracowali w Polsce nieliczni architekci. Należał do nich Wiktor Jackiewicz, który nad autorskimi rozwiązaniami wielokierunkowej widowni stałej, pozwalającej kształtować relację pomiędzy widzami i aktorem w sposób zmienny, pracował już w latach 60. XX w., opierając się zresztą – co zupełnie zrozumiałe – na wielu teoretycznych analizach i specjalistycznych badaniach⁶³. W latach 60. i 70. XX w. teatralne przestrzenie zmienne bardzo szybko określiły nowy obraz architektury teatralnej. Przy czym dominowało rozwiązanie dwutorowe, właśnie takie, o jakim myśłano w Lublinie, czyli połączenie w jednej budowli (a często też w jednej instytucji) dwóch typów sceny. Sam Braun znalazł wiele przykładów, które odnotował w książce *Przestrzeń teatralna*. Dwie sale – w typie włoskim i z przestrzenią zmienną – wprowadzono już w 1961 r. w Teatrze Narodowym w Brukseli. Podobne rozwiązania pojawiły się między innymi w Teatrze Miejskim w Eindhoven (1963), w Teatrze Narodowym w Helsinkach (1967), w Maison de la Culture w Rennes (1968), w Stadttheater w Ulm (1969), w Düsseldorf Spielhaus (1970) czy w Badisches Staatstheater w Karlsruhe (1975)⁶⁴. Zresztą czynników mobilizujących projektantów do pracy nad przestrzenią teatralną było znacz-

⁶¹ Braun, *Pamięć...*, s. 301.

⁶² J. Krankowski, *Budujemy nowoczesny teatr*, „Kurier Lubelski”, 1974, 173, s. 4.

⁶³ W. Jackiewicz, *Architektura teatralna*, Gliwice 1985, s. 33–38.

⁶⁴ Braun, *Przestrzeń...*, s. 225–229.

nie więcej. Chodziło nie tylko o koncepcje dramaturgiczne, ale też o postęp technologiczny (akustyka, widoczność, konstrukcje architektoniczne), kwestie społeczne, określające sposób organizacji widowni, czy czynniki bezpieczeństwa, wymuszające nową aranżację ciągów komunikacyjnych i wyjść bezpieczeństwa. Te i inne okoliczności sprawiły, że przestrzeń wewnętrzna stanowiła odtąd pole nieustannego eksperymentu nie tylko w architekturze teatralnej, ale też sal widowiskowych, koncertowych czy kinowych⁶⁵. Wdrożenie przyszłościowego rozwiązania w Lublinie w latach 70. XX w. rzeczywiście mogło uplasować teatr lubelski w głównym nurcie architektury teatralnej tego czasu. Byłby to zapewne większy powód do dumy dla władz niż „piękne boazerie i płyty marmurowe”. Jednak, przywołując te i inne przykłady teatrów europejskich jako punkt odniesienia dla krajowych teatrów, Kazimierz Braun nadal snił. Na przeszkodzie stał system gospodarki planowej.

Długotrwałość budowy lubelskiego „kombinatu kultury” nie była niczym wyjątkowym w czasach PRL-u, o czym już była mowa *à propos* gmachu opery w Bydgoszczy. Nazywana z czasem „Teatrem w Budowie” (oficjalnie), ale też „molochem” i „budową stulecia” (niedługo po tym, jak nie udało się budynku oddać do użytkowania na 40-lecie PRL-u) lubelska inwestycja nie wyróżniała się specjalnie także w porównaniu do regionu Europy Środkowo-Wschodniej. Rekordy były inne teatry bloku wschodniego. Konkursy na nowy budynek teatru, opery i baletu w Bratysławie rozpoczęły się w 1928 r. Zwycięski projekt wyłoniono ponad pięćdziesiąt lat później – w 1979 r. Inwestycję zrealizowano dopiero w latach 1986–2007⁶⁶. Przeciąganie konkursu, a potem budowy, nie było więc przypadłością lubelską, ale raczej ustrojową. Jednocześnie jednak wiele inwestycji udało się dokończyć pomimo trudności wynikających z kuriozalnych zasad finansowania gospodarki planowej. W 1965 r. w Brnie sfinalizowano budowę Teatru Leoša Janáčka w formie monumentalnego graniastosłupa ze szklanymi elewacjami, a w latach 1960–1967 wzniesiono teatr Miejski w Zlinie w Czechach według późnomodernistycznego projektu z 1957 r. W Polsce nie można pominąć Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, który w latach 70. XX w. został zasadniczo przebudowany i zmodernizowany. Mniej więcej w tym samym czasie w Győr na Węgrzech wzniesiono Teatr Narodowy o elewacjach bocznych udekorowanych przez Victora Vasarely’ego i skośnym zarysie dachu, przypominającym „skocznię narciarską” (to określenie natychmiast przyłgnęło do budynku wśród mieszkańców)⁶⁷.

Architektura teatralna w Europie Środkowo-Wschodniej w czasach istnienia bloku wschodniego powstawała więc ze zmiennym szczęściem. Na przeszkodzie stawały najczęściej czynniki finansowe, ale nie tylko. Przykład lubelski ukazuje realia negocjacji pomiędzy władzą a teatrem. Finalnie władza przejęła inicjatywę, wykreowała wizję nowego gmachu bez udziału ludzi teatru, w pewnym stopniu zawłaszczyła ideę i w konsekwencji zaprzepaściła możliwość działania teatru dramatycznego w nowym miejscu. Dzisiejszy gmach przy placu Teatralnym 1 to tak naprawdę kilka instytucji istniejących w jednym obiekcie: Filharmonia Lubelska, Teatr Muzyczny, Centrum Spotkania Kultur (dysponent wielkiej Sali Operowej i przestrzeni wystawienniczych, zresztą bardzo ciekawie wykorzystywanych), Teatr im. H. Ch. Andersena i Wojewódzki Dom Kultury. Przy czym w ostatnim czasie dyskutowane są plany fuzji Filharmonii, Teatru Muzycznego i CSK w nową instytucję o nazwie Opera Lubelska... I tylko sama architektura, z jej nagimi betonowymi ścianami, z potężnymi żelaznymi dźwigarami i surową cegłą, celowo pozostawiona w stanie „niewykończenia”, dyskretnie zaświadcza o długiej i pełnej zmagania przeszłości obiektu, na przekór marmurom i boazeriom.

⁶⁵ Por. *Brief History of Theatre Space*, [w:] *Beyond Everydayness Theatre Architecture...*, s. 23–29.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 508–511.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 404–425.

TEATR... OGROMNY. WIZJE I (NIEDOSZŁA) REALIZACJA TEATRU DRAMATYCZNEGO W LUBLINIE JAKO *EXEMPLUM* NOWOCZESNEJ ARCHITEKTURY TEATRALNEJ

Streszczenie

Artykuł omawia dzieje konkursu i projektowania gmachu przeznaczonego pierwotnie dla Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie (obecnie siedziby m.in. Centrum Spotkania Kultur): od najwcześniejszych planów wzniesienia nowej placówki, poprzez meandry konkursu architektonicznego, po przekształcenia zwycięskiego projektu i rozpoczęcie budowy Teatru Dramatycznego i Filharmonii Lubelskiej w 1974 r. Zostały przybliżone zarówno koncepcje lokalizacji budowli oraz uwarunkowania urbanistyczne, jak i różne projekty koncepcyjne teatru, nagrodzone i wyróżnione w konkursie architektonicznym z przełomu lat 50. i 60. XX w. W dalszej części artykułu została omówiona – pionierska w wymiarze ogólnopolskim – koncepcja sceny eksperymentalnej, zaproponowana dla nowego teatru w Lublinie przez Kazimierza Brauna na początku lat 70. XX w., kiedy ważyły się losy rozpoczęcia budowy. Tłem dla rekonstrukcji historii projektowania i budowy gmachu są przemiany w stylistyce i aranżacji światowej architektury teatralnej ze szczególnym uwzględnieniem specyfiki Europy Środkowo-Wschodniej.

“MY THEATRE I SEE IMMENSE”. VISIONS AND (WOULD-BE) REALISATION OF THE DRAMATIC THEATRE IN LUBLIN AS AN EXEMPLUM OF MODERN THEATRE ARCHITECTURE

Summary

The article presents the history of the competition and the design of the building originally intended for the Juliusz Osterwa Theatre in Lublin (currently, among others, the seat of the Centre for the Meeting of Cultures), from the earliest plans to construct a new facility, through the twists and turns of the architectural competition, to the transformation of the winning design and the start of the construction of the Lublin Drama Theatre and Philharmonic in 1974. Both the concepts of the location of the building and urban conditions were discussed, as well as various conceptual designs of the theatre, awarded and distinguished in an architectural competition at the turn of the 1950s and 1960s. In the further part of the article, the pioneering in Poland concept of the experimental scene, proposed by Kazimierz Braun in the early 1970s when the fate of the building was at stake, is discussed. The background for the reconstruction of the history of the design and construction of the building are changes in the style and arrangement of the modern theatre architecture, with particular emphasis on the specificities of Central and Eastern Europe.

BIBLIOGRAFIA

- Beyond Everydayness Theatre Architecture in Central Europe*, red. Igor Kovačević, Prague 2010.
- Braun Kazimierz, *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Lublin 2003.
- Braun Kazimierz, *Pamięć. Wspomnienia*, Toruń 2015.
- Braun Kazimierz, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982.
- Cymerman Jarosław, *Sezony pierwsze i ostatnie. Teatr Miejski w Lublinie w latach 1944–1949*, Lublin 2022.
- Figes Orlando, *Europejczy. Początki kosmopolitycznej kultury*, tłum. Łukasz Błaszczuk, Paweł Sajewicz, Warszawa 2021.
- Gombrich Ernst H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York 1960 (wyd. pol.: *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. Jan Zdrański, Warszawa 1981).
- Jackiewicz Wiktor, *Architektura teatralna*, Gliwice 1985.
- Jego siła nas urzekła... Szkice i wspomnienia z dziejów lubelskiego teatru*, red. Al. Leszek Gzella, Lublin 1985.
- Jencks Charles, *Architektura postmodernistyczna*, tłum. Barbara Gadomska, Warszawa 1987.
- Jencks Charles, *Architektura późnego modernizmu i inne eseje*, tłum. Barbara Gadomska, Warszawa 1989.
- Leśniakowska Marta, *Architektura teatralna w Polsce w XX wieku*, [w:] *Architektura teatralna w Polsce*, red. Dorota Buchwald, Monika Jarzyna, Piotr Morawski, Warszawa 2011, s. 143–172.
- Olszewski Andrzej K., *Architektura polska w latach 1944–1960*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław 1992, s. 335–344.
- Stelmach Bolesław, *Teatr w budowie. Dziennik podróży. 1972–2016*, Lublin 2016.
- Stoch Elżbieta, *Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie (1949–1956). Źródła – nieznanne fakty – repertuar – recepcja krytyczna*, Lublin 2019.
- Zętar Joanna, *Osiedla przedwojenne*, <https://teatrnn.pl/para/osiedla-przedwojenne/> (dostęp: 24 III 2023).